TRIVIUM

SCHWEIZERISCHE
VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT
UND STILKRITIK

Jahrgang II Heft 2

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

TRIVIUM

SCHWEIZERISCHE VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT UND STILKRITIK

HERAUSGEBER:

Theophil Spoerri und Emil Staiger

SCHRIFTLEITUNG:

Gerda Neukomm, Rütistrasse 11, Zürich 7

Inhalt des 2. Heftes II. Jahrgang

APRIL 1944

Seite	77	*Vom Pathos*	Emil Staiger
„	93	*Amphitryon*	Franz Stoessl
„	118	*Zu Jean Giraudoux' Siegfried-Drama*	Gerda Neukomm
„	141	*Zur Kunst der Darstellung bei Homer*	Emil Staiger
„	147	*Der Stil Jules Supervielle's*	Gerda Neukomm
„	153	*Glossen*	

Die Mitarbeiter dieses Heftes: Elisabeth Brock-Sulzer, Zürich; Fritz Meyer, Bassersdorf; Gerda Neukomm, Zürich; Theophil Spoerri, Universität Zürich; Emil Staiger, Universität Zürich; Franz Stoessl, Universität Zürich.

Preis des Jahrgangs (4 Hefte) Fr. 10.—, des Einzelheftes Fr. 3.—.

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

VOM PATHOS

Ein Beitrag zur Poetik

Von Emil Staiger.

Das Pathos ist in vielen Bereichen der Kunst seit längerer Zeit verpönt. In der Oper lässt man es sich gefallen, und ein schlichter Mann vor einer ländlichen Laienbühne kann tief davon ergriffen werden. In den deutschen Berufstheatern aber wagt es sich selten hervor. Und wenn wir die Schauspieler fragen, warum, so lautet die Antwort meistens so: Pathos ist unwahr; pathetisch zu wirken erlaubt sich ein rechter Künstler nicht. Dafür möchte man vielleicht die Politik verantwortlich machen. Und freilich haben wir allen Grund, gegen pathetische Reden in der Oeffentlichkeit misstrauisch zu sein. Viele pathetische Dichter jedoch, wie Corneille, Gryphius oder Schiller, erheben den ernstesten Anspruch auf Wahrheit, und wer sie nicht pathetisch darstellt, versündigt sich an ihrem Stil. Soll die Kunst den Missbrauch büssen, den der Agitator treibt? Wenn das Pathos gefährlich ist, wenn der Hörer ihm leicht erliegt, wäre es nicht besser, wir klägen dem lauteren Pathos jener Dichter, deren Geist sich in der Geschichte bewährt hat, und blieben damit gegen das falsche Pathos gefeit?

Die Verdächtigung ist aber älter als der Missbrauch in der politischen Oeffentlichkeit. In Gerhart Hauptmanns Tragikomödie *Die Ratten* findet sich eine Szene[1], die den Wandel der Auffassung belegt. Ein ehemaliger Theaterdirektor erteilt dramatischen Unterricht. Zwei Schüler rezitieren «mit gewaltiger Pathetik», so heisst es, einen Chor aus der *Braut von Messina.* Der Vortrag wird oft von Rufen des unbefriedigten Lehrers unterbrochen:

«Halt! Wissen Sie nicht, was ein Punkt bedeutet, meine Herren? ... Denken Sie sich einen Pfahl eingerammt: halt!

---

[1] Gerhart Hauptmann, Das dramatische Werk, IV, 380 ff. Berlin 1932.

Punkt! Alles ist totenstille! als wenn Sie gar nicht mehr i der Welt wären ... und dann raus mit der Posaunenstimm aus der Brust!»

Oder bei den Versen, die den «Eid, der Erinnyen Sohn beschwören:

«Eid! Eid! Eid! Eid!! Halt! Wissen Sie nicht, was ein Ei ist... Stimme heben! Tot! Das Publikum, bis zum letzte Logenschliesser ist eine einzige Gänsehaut! Schauer durch rieselt alle Gebeine!»

Einer der Schüler widersetzt sich entschieden solchen An weisungen. Er rezitiert, sagt Gerhart Hauptmann, «nur sinn gemäss und ohne Pathos» und verteidigt sich gegen de Tadel des Direktors mit den Worten:

«Alles Gestelzte, alles Rhetorische liegt mir nicht... ic liebe überhaupt den ganzen sonoren Bombast der Braut vo Messina nicht...»

Der Lehrer setzt darauf zu einer längeren Rede an, d schliesslich in den entrüsteten Worten gipfelt:

«Von den Höhen der Menschheit wissen Sie nichts. S haben neulich behauptet, dass unter Umständen ein Barbi oder eine Reinemachefrau aus der Mulackstrasse ebensog ein Objekt der Tragödie sein könnte als Lady Macbeth od König Lear.»

Doch dieser Protest bleibt wirkungslos; der Schüler en gegnet unbeirrt:

«Vor der Kunst wie vor dem Gesetz sind alle Mensch gleich, Herr Direktor... Dieser Satz ist mir zur zweiten Nat geworden. Ich befinde mich dabei vielleicht mit Schiller un Gustav Freytag, aber keinesfalls mit Lessing und Diderot i Gegensatz. Ich habe die letzten zwei Semester mit dem St dium dieser wahrhaft grossen Dramaturgen zugebracht, un der gestelzte französische Pseudoklassizismus bleibt mir dur sie endgültig totgeschlagen, sowohl in der Dichtkunst als den grenzenlos läppischen späteren Goetheschen Schauspi lervorschriften, die durch und durch mumifizierter Unsin sind... Und wenn sich das deutsche Theater erholen wi so muss es auf den jungen Schiller, den jungen Goethe d Götz und immer wieder auf Gotthold Ephraim Lessing z rückgreifen: dort stehen Sätze, die der Fülle der Kunst un

dem Reichtum des Lebens angepasst, die der Natur gewachsen sind.»

Die «Ratten» sind 1911, mehr als zwanzig Jahre also nach «Vor Sonnenaufgang», entstanden. Der Streit um die naturalistische Bühne hatte sich inzwischen gelegt. Gerhart Hauptmann selbst war schon mit Verstragödien aufgetreten und konnte es sich nun leisten, das Für und Wider mit überlegenem Lächeln auf die Bretter zu bringen. Indes, wenn auch der Bann von Schillers klassischen Dramen wieder gelöst ist, das grosse Pathos, das der alte Theaterdirektor noch kennt, ist auf unsere Bühnen nicht zurückgekehrt — ein stilistisches Problem, das unsere Aufmerksamkeit verdient.

Was verstehen wir unter «Pathos»? Das Wort ist griechisch und wird in den Wörterbüchern mit «Erlebnis, Unglück, Leid oder Leidenschaft», aber auch noch mit vielen andern Ausdrücken übersetzt. Cicero meint, er müsste streng genommen «morbus» dafür sagen, so wie wir den Begriff in «Pathologie» und «psychopathisch» gebrauchen, zieht aber dann den angemesseneren Ausdruck «perturbatio» vor.[1]

Damit kommen wir nicht weit. Wir sehen wohl, dass ein Unglück im Drama Pathosszenen auslösen kann und dass sich die Leidenschaft oft in pathetischen Worten und Gebärden äussert. Aber die tiefe Leidenschaft von Goethes Tasso ist nicht pathetisch, und ein Unglück wie das von Hauptmanns Fuhrmann Henschel wirkt gerade durch seine unpathetische Stille.

Bessere Auskunft finden wir bei jenem Autor, der viele Begriffe der Aesthetik als erster bestimmt hat, nämlich bei Aristoteles. In der Nikomachischen Ethik[2] wird die menschliche Seele eingeteilt in *πάθη*, *δυνάμεις* und *ἕξεις*. *Πάθη* bezeichnet die «Leidenschaften», im allgemeinsten Sinne des Wortes. Der Mensch wird durch Leidenschaften bewegt. In der Rhetorik[3] verlangt Aristoteles drum von einer guten Rede, dass sie sachgetreu, den Verhältnissen angemessen und ausserdem «pathetisch» sei, das heisst, auf Leidenschaften wirken und so den Menschen bewegen müsse. Bereits wird

[1] Cicero, De finibus bonorum et malorum, III, 10.
[2] Aristoteles, Ethica Nicomachea B, 4 (1105 b—1106 a).
[3] Aristoteles, Ars Rhetorica, *Γ*, 7 (1408 a).

auch die Möglichkeit des leeren Pathos angedeutet: «Die Hörer teilen das Pathos (συνομοιοπαθεῖν) des pathetischen Redners, auch wenn er nichts sagt. Deshalb überwältigen viele ihr Publikum mit blossem Lärm.»

Allein, auch damit können wir uns noch nicht restlos zufriedengeben. Wir sehen zwar, dass unser Ausdruck «Pathos» im Grunde die pathetische Rede meint, ein Leidenschaftliches also, das Leidenschaft, Pathos erregt, und brauchen weiter um den Bedeutungswandel nicht besorgt zu sein. Der Sache haftet aber auch so noch etwas «Patho»-logisches an, das wir nur schwer mit jener hohen Begeisterung vereinigen können, in die das echte Pathos einen aufnahmefähigen Hörer versetzt. Ausserdem werden wir von den Dichtern auch noch anders «bewegt», auf eine Weise, die vielleicht für den Griechen gleichfalls unter den Begriff des Pathetischen fiele, für uns aber nicht — durch das Lyrische nämlich, das im Lied am reinsten zu uns spricht, das sich aber gelegentlich auch, beim jungen Hofmannsthal zum Beispiel oder bei Tieck, auf die Bühne verirrt.

Das Lyrische erweicht. Wir sprechen mit vollem Recht vom lyrischen Schmelz. Es wird uns gleichsam eingeflösst als eine flüssige Substanz, die alles Feste löst und unser Dasein in seinem Fluss mitträgt. Die Wirkung ist unmerklich, innig. Sie setzt das Einverständnis einer gleichgestimmten Seele voraus, und wo dies Einverständnis fehlt, geht sie vorüber und ist nichts. Das Pathos wirkt nicht so diskret. Es setzt den Widerstand der Trägheit voraus und versucht, ihn mit Nachdruck zu brechen. «Eid! Eid! Eid! Eid!!» ruft Hauptmanns Theaterdirektor seinem Schüler zu und fordert ihn damit auf, dem einen Wort bei Schiller vierfache Gewalt zu verleihen. Dann, wenn das Wort gesprochen ist, soll Stille eintreten: «Halt! Tot!» — damit es auszuschwingen und seine ganze Macht zu behaupten vermag. Da wird nicht eingeflösst, nein, da wird eingeprägt oder eingehämmert. Die grossen Worte, auf die es ankommt, dringen wie Spitzen durch uns hindurch und stacheln das schläfrige Dasein auf.

Das Pathos wird in Hauptmanns *Ratten* freilich komisch übertrieben. Aber im Ernst ist es nicht anders. Wenn Stauffacher auf dem Rütli vor versammelter Landsgemeinde

spricht, braucht er dieselben rhetorischen Mittel. Schiller hat die Pausen durch Gedankenstriche und die Wirkung durch Regieangaben markiert. Demnach lautet der Schluss der Rede so:

— Wir haben diesen Boden uns *erschaffen*
Durch unsrer Hände Fleiss, den alten Wald,
Der sonst der Bären wilde Wohnung war,
Zu einem Sitz für Menschen umgewandelt,
Die Brut des Drachen haben wir getötet,
Der aus den Sümpfen giftgeschwollen stieg,
Die Nebeldecke haben wir zerrissen,
Die ewig grau um diese Wildnis hing,
Den harten Fels gesprengt, über den Abgrund
Dem Wandersmann den sichern Steg geleitet,
Unser ist durch tausendjährigen Besitz
Der Boden — und der fremde Herrenknecht
Soll kommen dürfen und uns Ketten schmieden
Und Schmach antun auf unsrer eignen Erde?
Ist keine Hilfe gegen solchen Drang?
(Eine grosse Bewegung unter den Landleuten)
Nein, eine Grenze hat Tyrannenmacht,
Wenn der Gedrückte nirgends Recht kann finden,
Wenn unerträglich wird die Last — greift er
Hinauf getrosten Mutes in den Himmel
Und holt herunter seine ew'gen Rechte,
Die droben hangen unveräusserlich
Und unzerbrechlich, wie die Sterne selbst —
Der alte Urstand der Natur kehrt wieder,
Wo Mensch dem Menschen gegenübersteht —
Zum letzten Mittel, wenn kein andres mehr
Verfangen will, ist ihm das Schwert gegeben —
Der Güter höchstes dürfen wir verteid'gen
Gegen Gewalt. — Wir stehn vor unser Land,
Wir stehn vor unsre Weiber, unsre Kinder!
Alle (an ihre Schwerter schlagend)
Wir stehn vor unsre Weiber, unsre Kinder!

Hier ist gezeigt, wie die Bewegung des Redners sich auf das Volk überträgt, wie das *συνομοιοπαθεῖν* des Aristoteles

sich vollzieht. Es müsste des Schauspielers Ehrgeiz sein, bis ins Parkett und in die Logen hinauf die Mauern der Gesellschaft und des Anstands zu durchschlagen und alle zu zwingen, ihm nachzusprechen:

Wir stehn vor unser Land, vor unsre Kinder!

Aber wer wagt das heute noch? Es ist vielleicht auch nicht so leicht, wie man zunächst vermuten möchte. Denn die Kraft, die Wirkungen dieser Art zustandebringt, heisst Rhythmus. Die grossen Schläge und die Pausen, die langsame Steigerung einer Rede bis zum accelerando am Schluss, den eine letzte Fermate verzögert — das setzt eine nicht alltägliche musikalische Begabung voraus.

Schiller beschränkt sich hier auf Jamben.[1] In andern grossen Pathosszenen aber wirkt die Steigerung des Rhythmischen sich auch metrisch aus. Im *Papinian* des Gryphius sind bei den Klagen und Racheschwüren Julias längere und kürzere Zeilen, Anapäste und Daktylen unter die Alexandriner gemischt:

Götter! schaut ihr dieses an!
Schaut ihr und mögt ruhig sitzen?
Ist kein Strahl, der treffen kann?
Waffnet ihr euch nur umsonst mit den Donner-schwangern Blitzen,
Oder tragt ihr eure Pfeil' auf die Laster-losen Eichen?
Oder kann dies Mord-geschrei nicht an eur Gehöre reichen?
O Weh! O Ach!
Heilge Themis! Rach! O Rach!
Heilge Themis! wo du nicht
Vor Gekrönte taub und blind;
Wo noch jemand Urtel spricht;
Wo noch eine Strafen sind;

[1] Die Verse sind aber metrisch streng gegliedert; sie schliessen meist mit Satzzeichen, das heisst, syntaktische und metrische Einheiten decken sich weitgehend. Zeilensprünge, die selten sind, bedeuten eine Steigerung der Schwungkraft, die einmal eine Grenze überschwingt, um erst bei der nächsten zu pausieren. Lyrische Zeilensprünge dagegen (vgl. Rilke) bedeuten eine Nachgiebigkeit, ein Zerfliessen der Konturen, das in pathetischem Stil unmöglich wäre.

Blitze! verheere! zustöre! verbrenne!
Wüte! verderbe! verwüste! zutrenne!
Reiss alle Grundfest um, auf die der Mörder baut!
Zuschmetter, was ihn schützt! zustoss, auf was er traut![1]

Corneille's Cid unterbricht in seinem ersten grossen Monolog gleichfalls das alexandrinische Mass und spricht in reich variierten Versen sein:

Percé jusqu'au fond du cœur...

Der Brauch geht schliesslich auf die κόμμοι der attischen Tragödie zurück, jene Höhepunkte des schmerzlichen Pathos, wo die Sprache des Protagonisten in die der Chöre übergeht. Mit der Stimmung, die ein Lied durch seine klanglichen Reize verbreitet, hat diese Musik nicht viel gemein. Sie wiegt nicht ein; sie reisst empor, befeuert oder erschüttert uns. Der Hörer erleidet eine Gewalt. Wenn das Pathos aber echt ist, erleidet auch der Sprecher Gewalt. Wovon? Vom Unglück etwa, das ihn trifft? Stauffacher also von der Not der Heimat, Julia im *Papinian* vom Tod ihres Sohns? Aus solchen Leiden braucht an sich kein Pathos in unserem Sinn zu entstehn. Sie könnten auch lähmen oder bedrücken. Und ausserdem kennen wir ja nicht nur schmerzliches, sondern auch freudiges Pathos, wie zum Beispiel das Fieskos, der siegesgewiss auf Genua blickt, oder das Max Piccolominis, den die Gewalt der ersten Liebe entrückt. So werden wir eher sagen müssen: die Gewalt, die Stauffacher als pathetischer Redner erleidet und die sich auf die Versammlung überträgt, ist die Freiheit des Vaterlandes; die Gewalt, die Julia erleidet, ist die Gerechtigkeit; die Gewalt, die Fiesko zu seiner pathetischen Rede drängt, ist die Macht.

Es könnte jedoch befremden, dass Begriffe in diesem höchst konkreten Sinn als Gewalten bezeichnet werden. Liebe, Machtgier — das ginge noch an. Aber Freiheit, Recht und Wahrheit? Da liegt es uns näher, zu meinen, das seien Gedanken, die der Mensch besonnen fasst und die er dann allerdings «mit» Leidenschaft vertreten kann. Wir denken uns die Gewalt als etwas, das zum Gedanken aus dem Bereich

[1] Das schlesische Kunstdrama, S. 162, Leipzig 1930.

des menschlichen Willens dazukommen muss. Doch einen solchen Willen als Vermögen, das zunächst kein Ziel hat und dann verfügbar wird, gibt es nicht. Der Wille selbst ist die Gewalt dessen, was wirklich werden soll. Nur darum kann er auch wirksam sein, schon ehe das Ziel begriffen ist. Vielleicht ist zuerst nur eines klar: das Bestehende soll nicht sein. Statt dessen soll ein anderes sein! Was? das bleibt noch ungewiss. Mit diesem Pathos hat Schiller begonnen. Als er die *Räuber* schrieb, wusste er nicht, wo es hinaus wollte mit ihm. Er hatte an die Welt damals noch keine bestimmte Forderung. Seine Leistung ging darum in einer Art von Terror auf, der alles aus dem Weg schaffen und so den Raum für eine neue Welt der Zukunft öffnen sollte. Erst später erkannte er sein Ziel und setzte er gegen das wirkliche Leben ein klar umrissenes Ideal.

Das Pathos also kann sich zwar an einem grossen Begriff entzünden; aber es ist nicht angewiesen auf die Vermittlung des Begriffs. Es ist eine unmittelbare Bewegung, die sich selbst in ihrer Herkunft und Richtung nicht zu verstehen braucht. Im Unterschied zur lyrischen Bewegung aber hat sie beides, eine Herkunft und ein Ziel. Der pathetische Mensch — so dürfen wir uns jetzt bestimmter fassen — ist bewegt von dem, was sein soll; und seine Bewegung ist gerichtet wider das Bestehende.

Es ist nicht möglich und auch nicht nötig, alle grossen Pathosszenen daraufhin zu überprüfen. Einige Beispiele dürften genügen. Das Pathos der politischen Rede, also jener Kunst, für die der Begriff zuerst geprägt worden ist, fügt sich ohne weiteres ein. Wahr ist hier das Pathos, wenn der Redner selbst von dem, was sein soll, über sich fortgerissen wird, wie Stauffacher auf dem Rütli oder Demetrius vor dem polnischen Reichstag. Das Pathos des Schmerzes scheint ohnmächtig. Doch was hier sein soll, ist die Anerkennung des ungeheuren Leids, im Helden selbst und allen, die ihm nahen, die Höhe des Bewusstseins, das den Schmerz erfassen muss. Welche andere Bedeutung hätte sonst die Ungeduld im Pathos der Antigone und in den Schreien Philoktets? In den Fürsten der Barocktragödien erscheint der Anspruch des Pathetischen in Person. Sie drücken ihre Umgebung hinab

nd weisen über sich hinaus auf den göttlichen Ursprung arer Macht.

Immer bleibt das Bestehende hinter dem zurück, was im athos bewegt. Oder, von der andern Seite gesehen, das athos ist erhaben. Die Höhe erscheint als Wesenszug. Wir prechen drum vom «hohen» Pathos. Wenn wir aber sonst ie Begriffe «hoch» und «tief» vertauschen können und zum Beispiel sagen, etwas sei uns zu «hoch», wenn es zu «tief» st, so reden wir nie vom «tiefen» Pathos; und der Ausdruck niederes» Pathos wäre völlig unangebracht. Wollen wir eine athetische Rede tadeln, so nennen wir sie «gestelzt» und leuten damit einen illegitimen Anspruch auf Höhe an. Doch om Begriff der Höhe kommen wir beim Pathetischen nie- nals los.

Der Dichter findet drum seinen Vorteil, wenn er die pathe- ischen Gestalten auch sozial erhöht. Doch unerlässlich ist las nicht. Sogar die Reinemachefrau und der Barbier, die ler Theaterschüler in Hauptmanns *Ratten* erwähnt, wären, um Beispiel in einem Revolutionsdrama, des Pathos fähig. Denn «Höhe» heisst ja nur «voraus sein». Die noch leere und nbegrenzte Höhe ist — im Sinne Kants — das Schemabild ür den Raum der Zukunft, wie der feste Boden, auf dem wir stehen, das der Vergangenheit ist. Wir können so den Vorwurf, dass das Pathos leer sei, wohl verstehen. Gerade m Vergleich mit der lyrischen Stimmung, als welche immer rfüllt ist, wird das Pathos leer erscheinen, insofern nämlich, ls hier die Bewegung von dem ausgeht, was noch *nicht* ist.

Was aber nicht ist, das soll sein. Das ist der Sinn des be- euernden Rhythmus, der von der Spannung zwischen dem Künftigen und dem Gegenwärtigen lebt, der starken Schläge, die erschüttern als unabweisliche Forderung, und der Pau- en, in denen sich die Leere dessen, was nicht ist, zeigt, als Vacuum gleichsam, worein das Bestehende, Niedere aufge- ogen wird. Das ist der Sinn des pathetischen Nachdrucks. Gewohnte Begriffe müssen die Kraft des Unerhörten zurück- gewinnen — wie der Theaterdirektor sagt: «Eid! Wissen Sie, was ein Eid ist?» Der Sprecher selbst ist überwältigt von dem, was ihm da neu aufgeht, was alles Wirkliche übertrifft. Das- selbe meint der bis zum Ueberdruss bei allen pathetischen

Dichtern wiederholte Ausruf «Weh!» Weh! ein solches We war nie; wir wissen noch lange nicht, was es ist; ringe da nach, es zu begreifen und wirklich zu machen in deine Gefühl.

Auf den Höhepunkten des Pathos bleibt die Sprache o auf Bruchstücke von Sätzen oder gar auf einzelne Wörte beschränkt: Die Sophokleische Elektra spricht:

O jener Tag!
Verhasster mir
Als alle Tage des Lebens! O
Nacht! O des unsäglichen Mahls
Entsetzliche Bürde![1]

Ferdinand in *Kabale und Liebe:*

«Das Mädchen ist mein! Ich einst ihr Gott, jetzt ihr Teu fel! ... Eine Ewigkeit mit ihr auf ein Rad der Verdammni geflochten — Augen in Augen wurzelnd — Haare zu Berg stehend gegen Haare — auch unser hohles Wimmern in *ein* geschmolzen — und jetzt zu wiederholen meine Zärtlichkei ten, und jetzt ihr vorzusingen ihre Schwüre — Gott! Gott!»

Hier steht, was wirklich werden soll, Elektras Schmerz Ferdinands Rache, so hoch über dem Bestehenden, dass de Zusammenhang noch nicht deutlich wird, dass erst da Stärkste, wie einzelne Keile, von oben her ins Bewusstsei dringt. Jedes dieser einzelnen Worte hat die Bedeutung eine Anspruchs. Es beansprucht schon grammatisch eine Form de Zeitworts «sein», das dem Bilde, dem Begriff die Existen verleihen muss. «Das unsägliche Mahl» — war! «Eine Ewig keit mit ihr auf ein Rad geflochten» — werde ich sein! Wa hier grammatisch aussteht, wird in allem Pathos intendiert das Sein in dem Gefüge des Bewusstseins oder der Realität

Ausser der Sprache gehört zur pathetischen Aeusserun aber auch die Gebärde. Wir kennen die zum Himmel gereck ten Arme, die den auf die Erde gestellten Menschen über höhen und den unsichtbaren Ursprung der Bewegung be teuern — Stauffacher spricht den Sinn der Gebärde aus:

---

[1] Sophokles, Elektra, v. 201—204.
[2] Kabale und Liebe, IV. Akt, 4. Szene.

Wenn unerträglich wird die Last — greift er
Hinauf getrosten Mutes in den Himmel
Und holt herunter seine ew'gen Rechte...

enso Antigone, die sich auf der Götter Satzung beruft. ber auch Medea oder Hekabe, die, schmerzzerrissen, die me reckt und die Hände ringt, will irgend etwas herniehrziehn — sie weiss nicht, was; sie findet es nicht. Was sein l, kann sie noch nicht fassen. Und doch bewegt sie die walt dessen, was geschehen, was eintreten *muss* von oben r, aus dem Bereich des Möglichen. Diese Gebärde gleicht rum der Gebärde des flehentlichen Gebets. Andere pathe-che Gebärden sind gegen den Hörer gerichtet: die Hand, e einen horizontalen demonstrativen Bogen von der Brust s Sprechenden weg beschreibt und Raum schafft für die tention; die Finger, die geballten Fäuste, die den Begriff e ein Ding ergreifen und einschlagen in die bestehende elt.[1]

Das ist Theater! Und auf der Theater- oder der Rednerhne ist das Pathos an seinem richtigen Platz. Wer auf der ihne steht, ist durch die Rampe von seinen Hörern getrennt. euerdings gibt es Dramaturgen, welche die Rampe beseitin und die Bühnenspiele lieber in einer Art Arena oder nn in einem Raum aufführen möchten, der innigeren Konxt erlaubt. Das zeugt von einem völligen Missverständnis r dramatischen Kunst. Die Berufung auf das antike Theai ist unangebracht. Denn dort ist der Schauspieler durch othurn und Maske gar noch strenger von den Hörern geieden als bei uns. Und diese Scheidung hat ihren Sinn. e bedeutet den Abstand des dramatischen Dichters, der imer voraus ist und das Publikum aus der Ruhe des Bestehenn reissen will. Sie lässt die Täuschung nicht aufkommen, ss schon Einigkeit bestehe, wenn der Mime zu sprechen ginnt. Die Rampe also aktiviert, als sichtbare Kluft, die amatische Kraft, und wer sie beseitigen will, der hat beits als Dramatiker kapituliert. Der mag als Lyriker auf das

[1] Man wäre versucht, auch die pathetischen Rufe *ἰώ* und «Hélas!» diesem Sinne zu deuten. Die Senkung des Vokals $\iota >$ *ω*, *é* > a scheint selbe Richtung von oben herab gegen das Niedere einzuschlagen.

Einverständnis Gleichgestimmter vertrauen oder sich mit der «Schau»-spiel — im eigentlichen Wortverstand — das heiss mit Schaustellungen begnügen.

Freilich, psychologische Feinheiten in der Mimik, in de Stimme, zarte Andeutungen im Dialog: dergleichen mus über die Rampe hinweg sehr viel an Wirkung verlieren Goethes *Tasso*, die Dramen Ibsens sind nur als Kammer spiele möglich. Da ist der Sinn der Rampe ein anderer. Si scheidet die Welt des künstlerischen Scheins von der Wirk lichkeit und darf darum gerade nicht überspielt werden. Da pathetische Drama dagegen will die Rampe überspielen. J schärfer sie scheidet, je weiter sich der Raum des Profanen des Publikums dehnt, desto gewaltiger ist sein Triumph. E büsst im grossen Raum nichts ein. Denn ein pathetischer Hel ist psychologisch gar nicht differenziert. Das eine Pathos be herrscht ihn ganz. Schmerz, Glaube, Machtgier sind von gran dioser Eindeutigkeit und brennen alles andere, was die Seel bergen könnte, aus. Das Pathos verzehrt die Individualität Von der Besonderheit seines Daseins weiss der Hingerissen nichts. Stauffacher auf dem Rütli lässt den Biedermann vo Steinen, der sein Los beklagt, weit hinter sich. In der *Jung frau von Orléans* verschwindet das Bauernmädchen unte der Rüstung, die den Sieg verheisst. Sophokles liebt es, de pathetischen neben den nüchternen Menschen zu stellen, An tigone neben Ismene oder Elektra neben Chrysothemis. Is mene und Chrysothemis bedenken ihre Herkunft, ihr Ge schlecht, ihre Verletzlichkeit. Elektra und Antigone sind rück sichts-los in jedem Sinn und einzig belebt von ihrem Ziel.

Realistische Betrachtung mag dies unwahrscheinlich finde und die allzeit fragwürdige, widerspruchsvolle, bunt schil lernde Tiefe des wirklichen Menschen vermissen. Doch hie geht es gerade nicht um das Wirkliche, sondern um das, wa sein soll. Und wenn dies irgend Anspruch auf Verwandlun des Bestehenden macht, so muss es selbst und müssen, die ihr dienen, unwahrscheinlich sein — innerhalb einer Grenze frei lich, welche die Ahnung eben noch als Möglichkeit des Men schen erreicht. Was wahrscheinlich ist, hat keine Kraft. Wi könnte es bewegen, da wir es doch als unseresgleichen er kennen? Dem Publikum, den übrigen Gestalten des Drama

o sogar sich selber kommen die pathetischen Helden un-
hrscheinlich vor. Antigone in ihrem Schmerz vergleicht
a nicht mit andern Jungfrauen Thebens, sondern mit
ppe, die auf den Höhen des Sipylos vor Schmerz zu Stein
worden ist. Marwood bei Lessing kündigt sich als «eine
ie Medea» an. Nur die einfach-grossen mythischen Ur-
talten der πάθη werden der Höhe des Bewusstseins gerecht.
Wenn wir das Pathos rücksichtslos nennen, so sagen wir
ch: es ist unbedingt. Und dieser Begriff will gleichfalls in
inem wörtlichen Sinn verstanden sein. Bedingt — das deu-
t auf die Dinge. Das Trachten ist von den Dingen bedingt,
n dem, was herumsteht, was uns umgibt, als Lebensraum
ch überall aufdrängt und von Geburt an den Menschen be-
nzt. Das realistische Drama rückt die Dinge in den Vor-
rgrund. Die Szenenangaben in Gerhart Hauptmanns Erst-
g schildern das Milieu von der Landschaft bis auf die
rschzähne, die von der Uhrkette baumeln. Ibsen arbeitet
t Meisterschaft die Stimmung eines Zimmers heraus: Ein
d hängt da, wie es immer da hing, und die Uhr tickt, wie
immer zu den Gedanken und Entschlüssen der Menschen
exte, die hier wohnten. Jedermann fühlt: hier loszukommen
ordert fast übermenschliche Kraft.

Im pathetischen Drama jedoch ist nichts zu spüren von
esem Bann, den Ibsen so hoch veranschlagt hat. Der pathe-
che Held sieht von der Höhe über die Dinge hinweg. Sie
existieren nicht für ihn und also auch für den Dichter nicht.
In der antiken Tragödie oder im Drama der französischen
assik fehlen die Szenenangaben ganz, weil immer die
iche Szene da ist. Es gibt dafür freilich historische Gründe.
er sie sind entbehrlich für eine rein ästhetische Würdi-
ng. Denn der blaue Himmel über der Bühne oder die hoch-
umige, grossartige Architektur sind dem pathetischen Stil
es Sophokles oder Corneille einzig gemäss. Nur in diesen
beengten Räumen konnte der Dichter es wagen, zu jenen
enso mächtigen wie einfachen Vorgängen auszuholen, bei
ren Anblick ein ganzes Volk oder eine ganze Gesellschaft
er sich selbst emporgerissen wurde.

Alles kommt im Drama auf den Schluss, die letzten Szenen
. Wir nennen das, mit einem Ausdruck Schillers, die «Prä-

zipitation». Nirgends wird sie so selbstverständlich wie i
pathetischen Drama erreicht. Ob viel geschieht, ob wenig od
gar nichts, bleibt unwesentlich. Im Barocktheater helfen d
Haupt- und Staatsaktionen mit. Die attische Tragödie ka
der Handlung fast entraten und dennoch unwiderstehlich pr
zipitieren. In der *Elektra* zum Beispiel erfolgt die grosse T
erst ganz zuletzt. Aber Elektra und Orest sind so bewegt v
dem, was sein soll, Klytämnestra fürchtet es so, dass die ma
netische Kraft des Endes über alle Begriffe geht. In d
Persern ist das einzige Ereignis die Nachricht von der Niede
lage bei Salamis. Aber die Angst vor dem Bericht und, w
er eintrifft, die Bemühung, das Entsetzliche zu fassen und a
die Höhe des Schmerzes zu kommen — eines persische
Schmerzes, der für die Hörer der grösste Jubel ist — di
alles drückt das Gegenwärtige in jedem Augenblick so her
und arbeitet sich so rastlos vorwärts, dass das Werk an Spa
nung jedes moderne Intrigenstück weit übertrifft. Dann, we
die Höhe des Schmerzes erreicht ist, sagen die griechisch
Tragiker wohl: «*Ἄλις, ἀποπαύεσθε νῦν*, Lasset nun ab! I
ist genug.» Die Leere des Pathos ist aufgefüllt. Es steht nich
mehr aus. Die Gestalten des Dichters sowohl wie die Z
schauer sind am Ziel.[1]

Unter den Deutschen ist Schiller der letzte, bei dem d
Pathos wesentlich zur Präzipitation beiträgt. Doch schon b
ihm trägt es nur bei, fast wider die Absicht, möchte man s
gen. Denn es ist kein Zweifel, dass er selber anderes, zu
Beispiel den Gang der Handlung, die Schürzung des Knote
und seine Lösung für wichtiger hielt. Die Späteren exponi

[1] Wir können uns also sehr wohl mit Ernst Howalds Auffassung d
griechischen Tragödie (Die griechische Tragödie, Zürich 1930) befreunde
Danach wäre der Verlauf, auf die einfachste Formel gebracht, etwa der: E
von seiner Höhe herabgestürzter Held wird rehabilitiert (Hiketiden, Ore
Aias, Antigone, Elektra, Medea, Hekabe u. a. m.). Wir würden sagen: D
Bestehende ist eine unerträgliche Situation; was sein soll, ist die restitu
ad integrum, eine Heilung der Wunde. Zu diesem Ziel arbeitet sich d
Pathos unter Widerständen, mit Verzögerungen und Beschleunigung
empor. Auch die *Perser* sind für den Griechen eine solche restitutio
integrum, vielleicht sogar der *König Ödipus*, den Ernst Howald von s
nem Standpunkt aus als Ausnahme bezeichnet. Denn auch da wird
Welt, der Glaube im Leiden des Königs wieder heil, und die «alten Sprü
des Laios», die Ehre Apolls sind nicht länger «Gespött».

n in ihren Dramen metaphysische Probleme und erregen
ehr die Ungeduld des fragenden Geistes als elementare Lei-
nschaft. Nach Hebbel aber ist die echte dramatische Kraft
erhaupt erschöpft. Der Wille ist der Frage gewichen, und
nn ist auch die Frage verstummt und höchstens das Mit-
d übrig geblieben. Der Deutsche, sofern er nicht zufrieden
, fühlt sich entmutigt und bedingt. Die Dinge drängen sich
rvor. Der realistische Stil triumphiert. Nun gilt als Wahr-
it nicht mehr das, was sein soll, sondern was besteht und
as in seinem dichten Gefüge durchaus unüberwindlich
meint. Damit ist eine unter vielen Situationen geschaffen,
denen das Pathos unmöglich wird. Das Erhabene ist ver-
ngt. Wer hinaufsteigt, der versteigt sich. Er sieht nicht
ehr, was alle nun so deutlich sehen, die Wirklichkeit. Was
ll der Anspruch noch, da niemand das Unerhörte für mög-
h hält? Was soll die gehobene Sprache, die Gebärde, die
m Himmel strebt oder gegen die Hörer niederfährt? Der-
eichen hat nun den Charakter einer unzweckmässigen oder
r unnötigen Anstrengung und wirkt drum komisch, ähnlich
e das Schreiten eines Gockelhahns. Das vernichtende Urteil
utet: gestelzt! Nur das nackte Bedürfnis drängt noch über
s Bestehende hinaus zu dem, was ihm als «bessere Zukunft»
gepriesen wird. Da findet Pathos noch Gehör; und um so
ösSer ist sein Erfolg, je dringender das Bedürfnis ist. Der
cksichtslose Dichter aber, der nicht von den Wünschen sei-
r Hörer ausgeht, sondern nur die freie Höhe selber zeigt,
t keinen Bezug zu einer Welt, die nicht mehr an die Höhe
laubt.

Das öffentliche Urteil über das Pathos glauben wir nun zu
rstehen. Pathos wird am ehesten ertragen, wo es keinen
nspruch auf gegenwärtiges Dasein erhebt. In der Oper wirkt
noch als reines ästhetisches Phänomen. Die Bewegung geht
n der Musik, nicht von der Sprache aus. Der Inhalt, der
zweifelt werden könnte, entzieht sich der Aufmerksamkeit.
träglich bleibt es vielleicht auch noch im Rahmen einer
emden Welt, die nichts mit uns zu schaffen hat, also etwa
stilistisch rigorosen Aufführungen von antiken Tragödien.
er aber nimmt es hin, wenn Wallenstein pathetisch sagt:

«Es ist der Geist, der sich den Körper baut»?

Das Reich, dem dieses Wort entstammt, ist eines unter den vielen, die je pathetischen Stil ermöglicht haben. Aber dem Publikum von heute steht es noch zu nah, als dass es sich blos ästhetisch verhalten könnte. Es findet die Hilfe der Freihei hier noch allen Ernstes angeboten — eine Hilfe, die nach sei nem realistischen Wissen versagt — nennt den Ausspruch eine Phrase und den pathetischen Vortrag unwahr.

Oder wären heute diese Zeiten schon wieder vorbei? Wenn die Not beten lehrt, so dürfte wohl auch die pathetische Ge bärde nicht mehr fremd sein. Manchmal möchte man glau ben, die Kunst, zumal das Berufstheater, bleibe hinter der Oeffentlichkeit zurück, die Hörer seien begierig auf das Pa thos, auf die Erschütterung der unerträglichen Realität und auf die Erfahrung jener Zone, in der sich der Mensch seiner Freiheit versichert und Göttliches in sich walten fühlt. Es käme auf kühne Versuche an. Der Schauspieler werfe den Kleinmut und die Rücksicht auf das Gewohnte ab. Er gebe es auf, sich dem Bestehenden psychologisch anzubiedern, und spiele ein höheres Leben vor. Wenn er nicht eigenwillig han delt, sondern in jeder Bewegung und jedem Ausdruck dem Rhythmus des Dichters folgt, so bleibt er durch die Konse quenz des Stils vor Lächerlichkeit bewahrt, leistet, was er leisten soll, den selbstlosen Dienst am dramatischen Werk und schliesst das Grösste nicht mehr aus dem Umkreis seines Wirkens aus.

AMPHITRYON

Wachstum und Wandlung eines poetischen Stoffes.

Von Franz Stoessl.

Jean Giraudoux nannte sein 1929 aufgeführtes Stück *Amphitryon 38* — er kannte 37 andere Bearbeitungen des fruchtbaren Stoffes. Der Vorwurf war in der Antike von den verschiedensten Literaturgattungen gestaltet worden und, so allmählich erwachsen, schliesslich von der Komödie des Plautus aus in die Weltliteratur übergegangen. Dichter aller Völker hatten das alte Stück immer von neuem geformt und daran ihre persönliche wie ihre nationale Eigenart erwiesen. Wie konnte ein so immer Gleiches zu immer neuer Behandlung anregen und immer neuer Sonderart Darstellungsmöglichkeit geben? Im Kaleidoskop formt sich aus ganz wenigen bunten Steinen durch mannigfache Brechung in einem festen System von Spiegeln ein wundersam vielfältiges und doch regelmässiges Gebilde; schwache Drehung fügt aus denselben Elementen durch geringe Verschiebung mit dem Fall in bloss eines Splitters ganz neue Licht- und Farbwirkung, ein anderes Bild. Die Dichtung hat in den festen Grundereignissen im Ablauf übernommener Handlung die gleichbleibenden Steine, und in den durch unausweichlichen Zwang des logischen Denkens zwischen diesen gesetzten Beziehungen ihr System von Spiegeln, das die Splitter zum geordneten Muster nach Form und Farbe bindet. Gerade in so festem Gefüge eines in den Grundzügen gegebenen Stoffes lässt sich die Eigenart des einzelnen Gedichtes am deutlichsten erfassen: bewirkt doch Einfügung oder Entfernung, Beleuchtung oder Verdunkelung, Wendung oder Verschiebung auch nur eines Grundereignisses Neufügung zu einem anderen Ganzen. Nicht alle Amphitryonstücke müssen betrachtet werden; es genügt, die Elemente zu kennen, die in der Antike in allmählichem Wachsen geformt wurden, und das eigenartige Spiel ihrer Wechselwirkungen an wenigen Beispielen zu verdeutlichen.

Herakles stammt — wie viele griechische Heroen — vo
Zeus und einer Sterblichen ab, die gleichzeitig mit einem
irdischen Helden ehelich verbunden war: Alkmene und Am
phitryon sind seine menschlich-heroischen Eltern. Jede solch
Doppelabstammung bedingt schon an sich ein Eindringe
des Gottes in den Bereich des menschlichen Ehegatten: ge
rade im Fall des Herakles, des berühmtesten griechische
Helden, hat Sage und Dichtung diesen Ehebruch immer wie
der von neuem gestaltet.

Folgendes erzählt Hesiod im Anfang des *Schild de
Herakles* (Vs. 1—54): Alkmene war ihrem aus der Heima
flüchtigen Gatten Amphitryon nach Theben gefolgt; dor
lebten sie ohne eheliche Verbindung, da sich Amphitryon ver
pflichtet hatte, erst den Tod ihrer Brüder durch einen Kriegs
zug gegen die Teleboer zu rächen. Während der Abwesen
heit des Gemahls fasst Zeus anderen Gedanken: er will einen
Heiland zeugen; so verlässt er nächtens den Olymp, Lis
im Herzen sinnend und sich sehnend nach der Liebe de
schönen Weibes. Schnell kommt er im Wunderfluge zum
Phikiongebirge bei Theben; dort setzt er sich und bedenk
im Herzen göttliche Werke. Noch in dieser Nacht gesellt e
sich in Liebe der Alkmene und stillt seinen Wunsch. In de
gleichen Nacht kehrt Amphitryon von seinem siegreiche
Feldzug heim und wohnt ebenfalls der Gattin bei: so emp
fängt sie Zwillinge, Herakles von Zeus, Iphikles von Amphi
tryon. Hesiod erzählt fromm und arglos, alles liegt ihm a
der genealogischen Verknüpfung des Herakles mit Zeu
durch die Begnadung eines irdischen Weibes. Wusste e
mehr als die blosse Tatsache dieser Abstammung, bedacht
er Verwicklungen dieser sonderbaren doppelten Brautnacht
schien ihm das Verhalten des Gottes und der Menschen eine
Frage würdig? In seinen formelhaft-epischen Worten liess
sich zwar viel ahnen, aber unmittelbar sprechen sie nicht
davon aus: die Existenz des Helden stellt sich diesem Geis
einfach als Problem der Generation dar, durch Genealogi
löst sich die Frage, die ihm seine urtümliche Wissenschaft
lichkeit aufwirft; derselbe Geist hat in der Theogonie di
Existenz der ganzen Welt, der Götter und Menschen als Ab
folge von Zeugungen und Geburten erklärt, das Chaos de

irklichkeit zum Kosmos geschichtlichen Werdens geordnet. ir alle Verwicklungen, die sich wie von selbst aus der blos- n Tatsache der Doppelabstammung und Wunderzeugung s Herakles ergaben und erdenken liessen, hat sich Hesiod r nicht interessiert.

Ein fast verschollener Epiker des 5. Jh. v. Chr., P a n y a s - s v. Halikarnass, stellte in einem umfangreichen Heraklesdicht das ganze Leben des Helden dar; dieser Freigeist nnte vor Göttern und Heroen keine Ehrfurcht, er schilerte seinen Helden als drolligen, grobschlächtigen, beschränkten und dummschlauen Riesen. Ihm mag schon die eugung als lustige Ehebruchsgeschichte, Zeus als schlauer erführer, Amphitryon als kläglicher Hahnrei erschienen in. Wir besitzen nur mehr den Niederschlag seiner Darellung in der wenige Jahrzehnte späteren und auf ihm fusnden Erzählung eines der frühesten griechischen Prosaiker. ieser «Logograph» P h e r e k y d e s v. A t h e n berichtet r. 13. J.): Alkmene wollte mit Amphitryon keine eheliche emeinschaft haben, ehe er die Rache an den Teleboern ollzogen hätte. Der Gatte zieht also ins Feld. Zeus kommt chts zu seinem Hause mit einem Becher; er gleicht dem mphitryon; Alkmene hält den Becher für ihr Brautgeschenk d erkundigt sich nach dem Teleboerkampf. Zeus erzählt ihr le Ereignisse dieser Schlacht und gibt ihr den Becher, inem er behauptet, ihn als Preis seiner Tapferkeit erhalten t haben. Nach dem Beilager entfernt er sich wieder. In erselben Nacht kehrt Amphitryon heim und umarmt Alkene. Sie empfängt von Zeus Herakles, von Amphitryon hikles. Dieselben Vorgänge wie bei Hesiod erscheinen hier ganz anderem Lichte: das ganze Gewicht liegt auf dem rug des Zeus, die Zeugung des Helden geht als Folge des hebruches nur nebenher; der Gott spielt als Betrüger, Verührer und Ehebrecher eine sehr zweideutige Rolle. Ohne esentliche Aenderung, bloss durch Verschiebung der Akente, durch neue Deutung der feststehenden Tatsachen entteht so eine ganz neue Geschichte.

Die bei Hesiod und Pherekydes erzählte Sage enthielt vor llem den Keim zu dramatischer Ausbildung. Zwar sind ns die tragischen Gestaltungen des Aischylos, des Ion v.

Chios (eines Zeitgenossen des Sophokles) und des Euripi
— sie alle dichteten Tragödien mit dem Titel «Alkmene»
bis auf Fragmente verschollen, ebenso wie der «Amphitry
des Sophokles und die Behandlungen der späteren Tragi
und doch lässt sich die tragische Grundsituation aus den U
ständen des Stoffes als solchem theoretisch erschliessen
aus ihren Nachwirkungen praktisch belegen. Die Tragö
muss die Handlung um einen bestimmten Zeitpunkt des
eignisablaufes konzentrieren: sie wählt dafür den Tag
Geburt des Heros. Die Wahl dieses Augenblicks allein
stimmt schon Gang der Geschehnisse, Gestaltung, ja Fa
und Beleuchtung des Ganzen für jede tragische Ausprägu
es kann nicht um den Trug des Zeus gehen, sondern um d
sen Wirkungen, nicht um die Zeugung des Heros, sond
um deren allmähliche, analytische Enthüllung, nicht um
Tat des Gottes, sondern um das Verhalten der Mensch
nicht um Zeus, sondern um die Irdischen als Träger
Geschehens. Innerhalb dieser durch die Konzentration a
den Tag der Geburt gegebenen Grenzen haben die versch
denen Tragiker gleichbleibende Grundtatsachen durch g
ringfügige Verschiebungen zu jeweils eigenen und eigenar
gen Tragödien geformt. Das Bild eines Mischkruges im Bu
Museum (Cat. IV F 149) gibt die entscheidende Szene
«Alkmene» des Euripides wieder. In der Mitte ein Alt
auf den sich Alkmene, Rettung suchend, geflüchtet hat; f
hend erhebt sie ihre Arme zu Zeus, der von oben d
irdischen Vorgängen zusieht. Um den Altar ein Scheit
haufen, den zwei Männer in Brand zu setzen versuchen,
dadurch Alkmene zu töten: Amphitryon und Antenor.
dieser höchsten Not findet Alkmene Erhörung und Rettu
bei Zeus; ein Regenbogen wölbt sich über dem Scheit
haufen, zwei Hyaden giessen Wasser auf den entsteh
den Brand: mit dem Wunder plötzlichen Gewitters und
gens rettet sie Zeus vor sicherem Tode. Dieser entscheide
Augenblick lässt die Grundzüge des euripideischen Dra
erkennen: Amphitryon hatte Alkmene unberührt gelas
und findet sie bei der Rückkehr unmittelbar vor der Entb
dung; er glaubt sie schuldig, und je mehr sie sich auf sei
Besuch beruft — war ihr doch Zeus in Gestalt des Ga

enaht — um so frecher muss ihm ihr Ehebruch und ihr eugnen erscheinen. Ihre Schuld fordert seine Rache; als er e töten will, flieht sie hilfesuchend an den Altar; aber auch e Heiligkeit ihrer Zuflucht schützt sie nicht, am Altar selbst ll ihr das Feuer des rings geschichteten Scheiterhaufens en Tod bringen; da rettet sie in höchster Not das Wunder es Zeus, der als deus ex machina das Vorgefallene auf-ärt, die Geburt des Herakles ankündigt und Amphitryon it seinem Lose und seiner Gattin aussöhnt; ganz zuletzt be-ahrt also Zeus durch sein gewaltsames Eingreifen Alkmene avor, zu büssen, was nicht sie, sondern er selbst gefehlt hat; was äusserlich richtet er die Welt wieder ein, die seine at aus den Fugen gehoben hatte. Euripides hat die tragische rundsituation des Tages der Geburt in seiner höchst per-nlichen Weise ausgestaltet, selbst aus den schwachen noch kennbaren Umrissen seines Werkes leuchten die markan-n Züge seiner Kunst und seines Denkens: unbegreiflich-illkürliche Tat des Gottes verstrickt die Menschen in qual-lles Irrsal und Schuld — die der Täuschung erlegene Alk-ene erscheint als freche Ehebrecherin, Amphitryon würde guten Glauben an sein Recht zum Mörder an der Gattin nd dem ungeborenen Heros, wenn nicht Wunder und Macht-ruch des Zeus zuletzt eingriffen. Voll Qual fragt das ganze geführte Geschehen nach Recht und Sinn solcher Götter-t, solchen Menschenleidens; Schuld der Götter führt zu inde der Menschen — in einem seiner erhaltenen Dramen gt Euripides: «Wenn Götter Unrecht tun, sind sie nicht ötter.» Wie immer, so kommt Euripides auch in dieser Dich-ng zur Auflösung der Göttlichkeit, damit zu grauenvollem ersinken aller Welt in ein sinnloses Chaos von Unrecht nd Verbrechen; diesen Euripides nennt Aristoteles einmal en tragischsten der Dichter.

Wenn Sophokles — im Gegensatz zu seinen Vorgän-ern — seine Tragödie *Amphitryon* nannte, so stand ihm icht die unschuldig leidende Frau in der Mitte der Dich-ng, sondern sein tragisches Spiel galt dem forschenden und renden Mann. Von Amphitryon aus gesehen erhält das-lbe Geschehen, das Euripides dargestellt hatte, ganz an-ere Beleuchtung und Farben — alles gemahnt an andere

Dichtungen des Sophokles: wie Oedipus sucht Amphitryon die rätselhafte Vergangenheit aufzuhellen, eine Klarheit zu gewinnen, die er doch nicht ertragen kann; je leidenschaftlicher sein Forschen nach Wahrheit, desto tiefer seine Verstrickung in Irrtum und Verhängnis, bis zum Entschluss zu Rache und Strafe an der scheinbar schuldigen Gattin. Wie Kreon in der Antigone fehlt er, gerade indem er sein Recht durchzusetzen meint; göttliche Gnade verhindert am Schluss die grauenvolle Tat. Wie immer bei Sophokles geht menschliches Wissen und Handeln in die Irre, nur die Götter besitzen die Wahrheit und führen das unerforschliche Schicksal nach dunklem Ratschluss. All diese Grundzüge der Auffassung lassen sich aus dem Titel *Amphitryon* und der — für Euripides und damit für die Tragödie überhaupt bezeugten — Konzentration der Handlung auf den Tag der Geburt erschliessen, wenn auch sonst Zeugnisse und Fragmente dieses Dramas des Sophokles fehlen. So grundverschieden wie bei Euripides und Sophokles lässt sich derselbe Vorgang deuten und gestalten. Diese beiden Beispiele mögen genügen, um Verhalten und Arbeit der Tragödie an dem Stoff zu illustrieren.

Noch um einen zweiten entscheidenden Höhepunkt des Geschehens lässt sich die dramatische Formung konzentrieren: um die wunderbare Brautnacht des Zeus. Auch dieser zweite wählbare Kristallisationspunkt bestimmt von vorneherein den Gang der Ereignisse und ihre Auffassung. In der Nacht der Zeugung vollzieht sich der Trug des Zeus an Alkmene, der Gott steht als listiger Ehebrecher in der Mitte der Handlung: fragwürdig, frech, k o m i s c h entwickelt sich das um dieses Zentrum gruppierte Geschehen. Durch logischen Schluss aus der gegebenen Situation der Brautnacht lassen sich alle denkbaren komischen Verwicklungen gleichsam aus dem Zwang eines strengen Kausalnexus ableiten. Die so theoretisch gewonnenen Möglichkeiten der Gestaltung lassen sich dann z. T. durch Zeugnisse als praktische Realitäten antiker Komödie erweisen.

Während Amphitryon gegen die Teleboer kämpft, nimmt Zeus seine Gestalt an, beglaubigt sich noch ausserdem durch seine Reden und ein mitgebrachtes Geschenk bei Alkmene

und setzt sich durch diesen Trug in den Besitz der Frau. Da in derselben Nacht der Gatte heimkehrt, ergibt sich wie von selbst die komische Ursituation. Die beiden Nebenbuhler und Doppelgänger, Gott und Mensch, Ehebrecher und Hahnrei müssen einander unter solchen Umständen begegnen. Wer wird sie unterscheiden, Schein und Sein trennen können? Als einfachster Aufbau der aus dieser Grundsituation erwachsenden Handlung ergibt sich etwa: 1. Prologartige Exposition: Zeus in Gestalt Amphitryons, Selbstvorstellung, Bekundung seiner Absicht. 2. Zusammentreffen mit Alkmene, die sich der ersehnten Rückkehr des vermeintlichen Gatten freut; gemeinsamer Abgang ins Haus. 3. Heimkehr Amphitryons; auf sein Pochen tritt ihm aus dem Hause Zeus als sein Doppelgänger entgegen; wechselseitige Beschuldigungen, Beschimpfungen, Schlägerei. 4. Eventuell noch weitere Verwicklung durch Dazwischenkunft Alkmenes, welche, zur Entscheidung aufgerufen, den wahren von dem falschen Gatten auch nicht unterscheiden kann, ja sich auf Seiten des Gottes schlägt. 5. Lösung durch Selbstenthüllung des Zeus. Eine einfachste Handlung gruppiert sich so um eine Streit- und Raufszene als Mittelpunkt. Wir besitzen kein Zeugnis für so primitive Gestaltung des Amphitryonstoffes in der antiken Komödie, aber ähnliches existierte; wir wissen, dass Dramen des sizilischen Dichters Epicharm (Anfang des 5. Jh. v. Chr.) ungefähr so ausgesehen haben.

Diese Urkomödie erweitert sich wie von selbst zu komplizierterem Geschehen. Um eine Störung seiner Liebesnacht zu verhüten, muss Zeus einen Diener als Wache vors Haus stellen, der den heimkehrenden Gatten fernzuhalten hat. Für diese Aufgabe kommt natürlich nur der Götterbote Hermes in Betracht. Aber die Logik der gegebenen Situation erzwingt noch einen weiteren Schritt komischer Erfindung: das Auftreten des Hermes würde den Trug des Zeus aufdecken und verunmöglichen, auch er muss, wie der Göttervater selbst, eine Maske anlegen, die ihn Alkmene und den Hausgenossen bekannt erscheinen lässt. Wieder gibt es nur eine Lösung dieser Schwierigkeit: Hermes muss die Gestalt eines Dieners annehmen, der gerade abwesend ist, dessen Rückkunft aber nicht auffällt. Ein Sklave kann aber nur fern sein, wenn ihn

der Herr dazu beauftragt: da Amphitryon beim Heer weilt und Alkmene keine Veranlassung zu solcher Entsendung hat, bleibt der verkleidete Zeus selbst als einzige Person, die diesen Auftrag erteilen kann. So erzwingt die eine geplante Erweiterung der Urhandlung eine ganze Reihe anderer Verwicklungen, die nun eine vergrösserte Komödie erfüllen und ausmachen; vor allem erfordert die so stark erweiterte Betrugs- und Verkleidungshandlung ausführlichere Exposition und Vorstellung beider Götter, am klarsten noch vor der Verkleidung. Am natürlichsten ergibt sich daher folgende Führung der Handlung: 1. Zeus erscheint mit Hermes noch in seiner natürlichen Gestalt vor dem Hause des Amphitryon und bekennt seine Liebe zu Alkmene. Der Plan des Betruges und der doppelten Verkleidung zur Gewinnung der keuschen Frau mag von Hermes als dem findigen Diener entworfen worden sein. Abgang der Götter zur Vornahme der Verwandlung. 2. Zwischenzeit bis zum Wiederauftritt der Götter: Alkmene aus dem Hause in Sehnsucht nach dem fernen Gemahl. 3. Zeus in Gestalt Amphitryons, dem Publikum nach dem Prolog kenntlich. Begrüssung der Alkmene, Erzählung vom Kampf und Ueberreichung des Bechers, des angeblichen Siegespreises; Entsendung eines Dieners mit irgendeinem Auftrag — natürlich liegt Vorbereitung eines Siegesfestes hiefür am nächsten; Abgang mit Alkmene ins Haus. 4. Hermes in der Maske des Dieners. 5. Heimkehr des echten Amphitryon, der sich den Einlass ins Haus durch seinen vermeintlichen Diener verwehrt findet. Die Frechheit des Hermes mag ausser dem Zorn vor allem die Eifersucht des Herrn entfacht haben. Abgang des Amphitryon in Raserei, dem nichts übrig bleibt, als sich Hilfe zur gewaltsamen Erstürmung seines Hauses zu holen. 6. In der Zwischenzeit wohl Rücksendung des Hermes in den Himmel, nach Erfüllung der dramatischen Aufgabe, also eine Szene zwischen Zeus, der aus dem Hause tritt, und Hermes. 7. Rückkehr Amphitryons mit seinen Helfern. Die Ursituation ist also auf Umwegen wieder erreicht, bietet aber jetzt die Möglichkeit zu breiterer Entfaltung. Streit und Kampf der Doppelgänger. Die von Amphitryon geholten Helfer können die beiden auch nicht unterscheiden und schla-

gen sich wohl alle auf Seiten des Zeus. 8. Vermutlich war auch Alkmene zur Unterscheidung nicht imstande und wählte Zeus. 9. Lösung durch Selbstenthüllung des Gottes. Soweit die rein theoretische Konstruktion aus der Urhandlung durch Einbeziehung des Hermes. Fehlt auch ein vollgültiges Zeugnis für die praktische Existenz dieser Stufe auf der antiken Bühne, so spricht doch viel für ihre Annahme. Ein Dichter der älteren attischen Komödie, Platon (Ende des 5. Jh. v. Chr.), schrieb ein Stück *Die lange Nacht,* einer seiner Zeitgenossen, Archippos, einen *Amphitryon.* Nach den Titeln zu schliessen — mehr lässt sich von diesen Stücken kaum erkennen — lag bei Platon der Akzent auf dem Trug des Zeus, schon er hat das später so geläufige Motiv der Verlängerung der Liebesnacht gebraucht; dagegen sah Archippos die Sache vom Standpunkt des betrogenen Gatten und stellte den Hahnrei in den Mittelpunkt.

Die Posse der süditalienischen Griechen, die *Phlyakenkomödie*, ging ebenfalls an den Amphitryonstoff; das Bild einer unteritalischen Vase (Vat. Mus. Nr. 121, M. Bieber, Denkmäler zum Theaterwesen 140, Nr. 101; S. 269 und 273 der amerikanischen Neubearbeitung) des 4. Jh. v. Chr. bezeugt uns diese Formung. Von links kommt Zeus als komischer Alter, mit einem Krönchen auf dem Haupte; er trägt eine Leiter, durch deren Sprossen er seinen Kopf gesteckt hat. Hermes, ebenfalls in drolliger Verzerrung, leuchtet ihm mit einer Lampe. Weiter oben auf dem Bilde ein Fenster, in dem man eine Frau sieht, also Alkmene. Das Wesentlichste und bisher Rätselhafte dieses Vasenbildes: beide Götter ohne Maske vor dem Hause des Amphitryon, also noch vor der Verkleidung. So erweist sich die tatsächliche Existenz eines Prologes, wie er früher in der theoretischen Konstruktion gefordert wurde. Das Bild dieser einen Szene lässt ahnen, wie die Phlyakenposse ihr eigenes und spezielles Wesen am Amphitryonstoff erwies und entfaltete: die Götter erscheinen als «Phlyakes» — wie zweifellos alle Figuren des Stückes — mit dick ausgestopften Bäuchen und Gesässen, mit dem mächtigen Phallos, also als Karikaturen; solchem Aussehen der Personen entsprach die Gestalt der Handlung: weniger pikante komische Intrige, denn durch ihre Abson-

derlichkeit groteske Farce (Zeus mit der Leiter!): Akteure und Aktion wie in einem Hohlspiegel verzogen — Verzerrung macht hier wie immer das Wesen und die Wirkung der Phlyakenposse aus.

Die immanenten Kräfte des Stoffes drängen aber zu noch weiterem Wachstum. Die erste Ausweitung des Urkerns führte mit Notwendigkeit zur Erfindung eines Haussklaven, dessen Maske und Rolle Hermes zu übernehmen hatte. Ein ganz kleiner Schritt weiter und dieser Diener erhielt tatsächlichen Anteil an der Handlung, woraus eine neue Form der Intrige erwächst. Amphitryon hat gerade d e n Sklaven mitgenommen, dem sich Hermes angleicht. Zwei Götter und zwei Menschen, jeweils Herr und Diener, stehen einander nun gegenüber, der Gott immer in der Maske seines menschlichen Gegenspielers; dem Zusammentreffen von Gott und Herrn entspricht auf tieferer Ebene ein Auftritt Götterbote-Sklave. Verdoppelung des ursprünglichen Doppelgängermotivs sowohl bei den Personen wie in der Handlung ergibt sich als logische Folge dieser Erweiterung. Für die Einführung des menschlichen Dieners liegt ein und nur ein Motiv nahe, das übrigens die antike Komödie wie auch die Tragödie als ständig bereites Requisit ihrer Technik immer wieder verwenden: der Herr schickt den Sklaven voraus, um seine bevorstehende Rückkehr bei der Herrin ankündigen zu lassen; dieses Eintreten des Dieners als neue Person in die Handlung rückt gleichzeitig die Frau viel stärker in die Mitte der Verwicklung. Die Handlung gruppiert sich also nun um zwei neue Hauptpersonen, wodurch sich gleichzeitig ihr Schwerpunkt verschiebt: weniger interessiert nun der Göttertrug und seine Durchführung, mehr das Zusammentreffen der jeweiligen Doppelgänger und die daraus erwachsenden Verwicklungen. Sowohl der so verlagerte Schwerpunkt als die durch die neuen dramatischen Personen nötigen dramaturgischen Vorkehrungen erfordern möglichste Kürzung der früheren Göttertrugshandlung. Wie der Diener heimkehrt, liegt die Verkleidung schon zurück; anderseits trifft er natürlich vor dem Hause auf den wachenden Hermes: da der Zuschauer diese Situation verstehen muss, ergibt sich als Einleitung ein Prolog des Hermes, der die Verklei-

dung der Götter erzählt und Zeus' Anwesenheit im Hause bei Alkmene auseinandersetzt. Wieder lässt sich ein vollständiges Szenarium aus den Notwendigkeiten der angenommenen Situation entwickeln. 1. Prolog des Hermes, der die Situation erklärt. 2. Der Diener des Amphitryon, von seinem Herrn zu Alkmene gesandt, tritt auf und trifft auf Hermes als seinen vollkommenen Doppelgänger. Der Macht des Gottes muss es gelingen, den Unbequemen — wohl mit Gewalt — unverrichteter Dinge wieder zu entfernen; die Komik des Auftritts ergibt sich aus der Situation von selbst, der Diener trifft auf ein zweites Ich und muss allmählich an seiner eigenen Identität zweifeln. 3. Alkmene selbst ist durch den Auftrag des Sklaven an sie als Zentrum des Geschehens gegeben, sie muss natürlich sowohl Zeus als Amphitryon gegenübergestellt werden. Doch ehe es zu einer Zusammenkunft mit Amphitryon kommen kann, muss Zeus als Pseudoamphitryon entfernt werden; alo bedarf es einer Abschiedsszene des Gottes. Da er früher als siegreicher Gemahl zur Gattin heimgekehrt war, wird eine Motivierung seines Abganges benötigt, auch sie findet sich leicht in der Situation: er gibt vor, sich bloss für eine Nacht heimlich von den Truppen entfernt zu haben und nun zurückkehren zu müssen. Zum Schmerz Alkmenes entfernen sich nach solcher Szene Zeus und Hermes. 4. Heimkehr des echten Amphitryon mit dem Diener, dessen Erzählung von seinem wunderlichen Erlebnis vor dem Hause der Herr für das Hirngespinst eines Verrückten halten muss. Begegnung mit Alkmene. Der Situation gemäss ist sie erstaunt über die schnelle Rückkehr des Gatten und kann in seinem Verhalten nur Misstrauen sehen, während er sich durch ihre — für sie in ihrer Lage selbstverständliche — Kühle verletzt fühlen muss, da er natürlich nach so langer Abwesenheit ganz anderen Empfang erwarten konnte. Er spricht also von seiner langen Abwesenheit, sie von seiner Anwesenheit in der eben verflossenen Nacht. Seine Eifersucht und ihre Verärgerung steigern den Streit bis zur äussersten Hitze. Ein Ergebnis aber kann diese Szene überhaupt nicht haben; um eine Fortsetzung der Handlung zu ermöglichen, muss Amphitryon wieder vom Hause entfernt werden. Das Motiv liefert die Situation fast von selbst: um der Gat-

tin ihren Ehebruch zu beweisen, braucht Amphitryon einen Zeugen, mit dem zusammen er die letzte Nacht verbracht hat und durch dessen Aussagen sein Fernsein vom Hause erhärtet werden kann. Wenn er sich aber auf eine solche Beweisführung überhaupt einlässt, so liegt darin ein Zweifel an seiner eigenen, scheinbar so unanfechtbaren Position oder mindestens das Zugeständnis guten Glaubens für Alkmene; zu solcher Einräumung aber kann der Gatte, der ja tatsächlich das Haus nicht betreten hat, niemals durch die blosse Aussage Alkmenes gebracht worden sein, die er ja für freche Lüge hält. Sie musste also ein sehr handgreifliches Beweisstück für die wenigstens subjektive Richtigkeit ihrer Angaben besitzen. Schon die Erzählung des Pherekydes bot dieses Requisit: die Schale des getöteten Königs Pterelas, die Zeus als Geschenk mitgebracht hatte, um sich so zu beglaubigen; auch der dramatische Dichter konnte und musste dieses Beweisstück benützen: Zeus hatte sie bei seinem Besuch der Alkmene geschenkt, sie weist sie nun ihrem Gatten vor; besitzt sie die Schale, die er tatsächlich als Preis seiner Tapferkeit gewonnen hat, so muss sie ihm vorher von Zeus entwendet worden sein, ohne dass er darum wusste; denn hätte er den Diebstahl bemerkt, dann wäre ihm in demselben Moment die ganze Situation klar geworden: der Dieb der Schale hat ihm auch die Frau genommen. Die Folge aus dieser Sachlage für die Komposition der Komödie: Amphitryon besitzt das Futteral, in dem er die Schale glaubt, und hat es bei sich — offenbar in der Absicht, sie der Gattin als Geschenk zu bringen. In der Streitszene stellt sich dann heraus, dass sie Alkmene bereits besitzt, während sich Amphitryons Futteral als leer erweist. Nur so lässt sich Amphitryons Bedürfnis nach einem neuen Beweisstück verstehen; er selbst wird gleichzeitig zum Zweifel an seiner eigenen Identität gebracht wie früher sein Sklave; die Situation enthält ein Unmass komischer Wirkung, das der Dichter bloss auszuschöpfen braucht. Für die Handlungsführung ergibt sich noch eine Frage: was hat mit dem echten Diener zu geschehen, den Amphitryon ja mitgebracht hat? Die ganze Erfindung erwächst aus der Bewachung des Hauses durch Hermes als Pseudosklaven; wenn der heimkehrende Amphitryon durch

diesen abgehalten werden soll, muss er ihn für seinen eigenen Sklaven halten, was nur möglich ist, wenn er den Diener tatsächlich im Hause glaubt. Also hat der echte Sklave bei Amphitryons Abgang den Herrn nicht zu begleiten, sondern im Hause zu bleiben. 5. Die ursprüngliche Situation muss wieder hergestellt, Zeus in die Arme Alkmenes zurückgeführt werden. Der Gott hat sie, da Amphitryon im Streit geschieden ist, wieder zu versöhnen. Also wird eine Versöhnungsszene zwischen Zeus und Alkmene durch die Situation erfordert; das Mittel zur Begütigung liegt ebenfalls in der gegebenen Lage nahe: Zeus wird seine Vorwürfe — den ganzen Streit der Gatten — für blossen Scherz erklärt haben. Da der echte Diener im Hause geblieben war, kann Hermes zunächst nicht miterschienen sein; nun soll aber — wie schon in der früheren Entwicklungsstufe der Handlung — eine Szene herbeigeführt werden, in der Hermes in der Maske des Sklaven Amphitryon den Eintritt ins Haus verwehrt. Also muss hier Zeus den echten Sklaven mit irgendeinem Auftrag wegschicken, dann, als er sich ins Haus begibt, Hermes rufen, der nun erst wieder seinen Wachtposten wie im Anfang des Stückes beziehen kann. 6. Rückkehr Amphitryons. Hermes in der Maske des Dieners verwehrt ihm den Eintritt; wieder enthält die Situation als solche eine Unmenge komischer Elemente. Das Ergebnis des Auftritts: wenn noch kein Schluss der Handlung eintreten soll, muss Amphitryon nochmals unverrichteter Dinge abgehen; das Motiv versteht sich wieder aus der Sachlage: der Herr ist gezwungen, sich gegen seinen eigenen vermeintlichen Diener Helfer zu holen, mit denen er gewaltsam ins Haus dringen will. 7. Es steht die Rückkehr des echten Dieners von dem ihm von Zeus befohlenen Weg bevor, ausserdem die Rückkehr Amphitryons mit seinen Helfern; Hermes muss also in der Zwischenzeit von neuem entfernt werden, da ein neues Zusammentreffen mit seinem menschlichen Doppelgänger jetzt blosse Wiederholung wäre. Bei der Lösung des Knotens lassen sich die einzelnen Motive nicht mehr so eindeutig aus der Situation folgern, wie bei der Schürzung. Es steht noch aus: Rückkehr des echten Dieners. Rückkehr Amphitryons mit seinen Helfern. Zusammentreffen mit dem echten Diener, der die Prü-

gel erhält, die Hermes für ihn verdient hat. 8. Zusammentreffen Amphitryons mit Zeus, also der ursprüngliche Kern der ganzen Verwicklung. Als komische Wirkung liefert die Situation noch: bei Anwesenheit des Dieners, der Helfer, ja vielleicht Alkmenes kann natürlich niemand den echten vom falschen Gatten unterscheiden, im Gegenteil mag sich alles auf Seiten des Zeus schlagen. Selbstenthüllung des Gottes muss endlich die Lösung bringen.

Diese hier durch theoretische Folgerung aus der Ursituation entwickelte Handlung liegt tatsächlich dem *Amphitruo* des P l a u t u s zugrunde. In diesem Stück klärt Mercur, der vor Amphitruos Hause in Gestalt des Sklaven Sosia Wache hält, im Prolog die Zuschauer über die Situation, Jupiters List — zu allem hat der Gott sogar die Nacht aufs Dreifache verlängert, um seine Liebe voll geniessen zu können — und die bevorstehenden Verwicklungen auf; das Publikum muss imstande sein, jeweils die Götter von den menschlichen Doppelgängern zu unterscheiden: zu diesem Zwecke vereinbart Mercur bestimmte Zeichen an der Kleidung. Der vorausgesandte Diener kommt vom Hafen; unbekümmert um die spezielle Situation — Theben liegt nicht am Meer, Amphitryon ist nicht auf einer Seereise, sondern bei den Truppen — wird das Motiv so verwendet, wie es sonst unzählige Male in der antiken Komödie vorkam. Die Szene zwischen den beiden Doppelgängern hat Plautus mit einem wahren Feuerwerk von Wort- und Situationswitzen besonders breit und liebevoll ausgeführt; durch Prügel wird der gute Sosia erst am Betreten des Hauses gehindert, dann zum Geständnis gezwungen, nicht er, sondern sein Gegenüber sei in Wahrheit Sosia, und schliesslich durch Mercurs Wissen um seine geheimsten Handlungen sogar irgendwie von dieser erstaunlichen Tatsache überzeugt. Er kommt um seine eigene Identität, was in der übermütig-spasshaften Gestaltung des Plautus wie ulkiger Widersinn eines Betrunkenen erscheint. Die Situation bestimmt von sich aus auch den Charakter der Personen: nur ein Tölpel Sosia kann solches erleben, die Begebenheit macht ihn zum Dummkopf; dass gerade der Blöde die Prügel bekommt, die in der Komödie so reichlich verteilt werden, versteht sich ebenfalls. Die Abschiedsszene Jupiters

von Alkmene erhält ihren komischen Beigeschmack durch die Dienerrolle: Mercur versucht mehrfach, sich ins Gespräch zu mischen — immer wieder wird er von Jupiter mit Schelten und Prügeln unsanft zurechtgewiesen; der Gott hat nicht nur die Maske, sondern auch das Schicksal des Sklaventölpels übernommen. Beim Abschied — angeblich hat er sich nur eine Nacht von den Truppen weggestohlen und muss vor Tagesanbruch dorthin zurück — überreicht Jupiter Alkmene die Schale des Pterelas; die Kürzung der Handlung am Anfang macht diese Umstellung nötig, das Geschenk wird statt beim Wiedersehen beim Abschied gegeben. Den zweiten Akt leitet eine im Gesamtgefüge eigentlich unnötige, dadurch gerade für Plautus und seine Absicht besonders charakteristische Szene ein: Sosia erstattet Amphitryon Bericht über seine Erlebnisse vor dem Hause, von seiner Vertreibung durch «sich selbst»; natürlich hält der Herr seinen Sklaven für verrückt und betrunken und bedenkt ihn reichlich genug mit Prügeln. Das besondere Interesse des Plautus für die Person des Sklaven und sein drolliges Erlebnis wird aus dieser über die Erfordernisse der Handlungsführung hinausgehende Ausgestaltung deutlich. Diese Szene wirkt wie ein witziger und willkommener, aber doch unnötiger Zusatz. Alkmene beklagt den ihr so schmerzlichen raschen Abschied des Gatten — da tritt der echte Amphitruo in Begleitung des Sosia vor sie hin. Die durch das notwendige ständige Missverstehen ohnehin drollige Szene erhält wieder durch die Dienerrolle, durch das häufige Eingreifen des Sosia ihren possenhaften Charakter. Den Höhepunkt bildet die Vorweisung der Schale des Pterelas durch Alkmene, die so den Besuch des Gatten in der vorhergehenden Nacht beweist, während das durch Sosia mitgebrachte Futteral als leer erfunden wird. Der Dummkopf erhält wieder Prügel für seine vermeintliche Nachlässigkeit, aber der Haupteffekt: Amphitruo selbst wird an seiner eigenen Identität irre, wie früher der blöde Sklave. Er muss sich um einen Zeugen für seinen Verbleib während der letzten Nacht umsehen und geht zu diesem Zwecke zum Hafen zurück. Der folgende Auftritt Jupiter-Alkmene verläuft der Streitszene der Gatten vollständig parallel, jedoch in entgegengesetzter Richtung; er führt

von der Situation des Zankes bis zur Wiederversöhnung der Liebenden. Die zur Gestaltung der Grundhandlung nötige Entfernung des Sosia geschieht durch Jupiters Befehl, den Steuermann Blepharo zum Mahle zu laden; den possenhaften Effekt liefert hier wieder die Sklavenrolle, das Verhalten des Sosia, der sich über die Wiedervereinigung seiner Herren nach so bösem Streit aufrichtig freut, und der nun von Jupiter erfahren muss, alle Vorwürfe an Alkmene seien doch nur Spass gewesen. Nach seiner Entfernung begeben sich Jupiter und Alkmene zu neuer Liebe ins Haus, Mercur tritt wieder auf, um Wache zu halten, die Situation des ersten Aktes ist wiederhergestellt. Mercur will Amphitruo zum besten halten, indem er sich betrunken stellt und ihm so den Eintritt verwehrt. Er spielt diese Rolle im folgenden Auftritt — Amphitruo hat den von ihm gesuchten Zeugen Naukrates nirgends gefunden — mit ganz besonderer und lustiger Frechheit. Die folgenden Szenen fehlen in der Plautusüberlieferung und lassen sich aus wenigen Zitaten nur ungefähr ahnen. Es gab neuen Streit zwischen den Gatten, war doch Alkmene eben von Jupiter versöhnt worden, während sie Amphitruo nun von neuem verhören will (Fr. VII—X). Mercur muss irgendwie entfernt worden sein; als der echte Sosias — in Ausführung von Jupiters Befehl — mit dem Steuermann Blepharo zurückkehrt, entlädt sich an ihm das von Mercur verdiente Donnerwetter, doch scheint Blepharo zu seiner Verteidigung eingegriffen zu haben (Fr. XIII—XIV). Schliesslich trat Jupiter aus dem Hause, jeder der beiden Doppelgänger behauptete, in dem anderen den Ehebrecher ertappt zu haben und fasste den Gegner sehr unsanft an (die Verwirrung war vollständig, die Balgerei im schönsten Gang (Fr. XV—XVIII); Blepharo erweist sich als ausserstande, den wahren vom falschen Amphitruo zu unterscheiden (Fr. XIX).

Diese Haupthandlung unterliegt bei Plautus eigenartigen Störungen, die sich durch das ganze Stück hinziehen. Mercurs Prolog exponiert nicht nur die Handlung der Liebesnacht, sondern erklärt auch, dass Alkmene sowohl von Jupiter wie auch von ihrem Gatten schwanger gehe und unmittelbar vor der Entbindung stehe (97 ff.), leitet also an-

scheinend am Tage der Geburt spielende Ereignisse ein. Auch im weiteren Verlauf des Stückes kommt diese zweite, der Haupthandlung eigentlich fremde Voraussetzung mehrmals in einzelnen Bemerkungen und Scherzen zum Vorschein, um dann den Schluss als Hauptvoraussetzung vollständig zu beherrschen. Im Streit mit Amphitruo, als der Identitätszeuge Blepharo versagt, begibt sich Jupiter ins Haus, da Alkmene eben gebäre (1035 ff.). Der 5. Akt bringt die dieser Situation angemessene Lösung. Die Magd Bromia findet Amphitruo vor dem Hause zusammengebrochen und schildert die wunderbaren Ereignisse der Geburt, bei der Jupiter sich unter Donnerschlag zu erkennen gab und helfend und rettend eingriff. Alkmene hat Zwillinge geboren, den gewaltigen Herkules von Jupiter, Iphikles von Amphitruo. Unter neuem Donnerschlag erscheint zuletzt noch Jupiter auf der Bühne, klärt Amphitruo auch persönlich auf und prophezeit die grosse Zukunft des Herkules.

Auch Plautus hat nur den gegebenen Stoff gestaltet und doch hat er daraus eine in jeder Hinsicht typische plautinische Komödie geschaffen. Der eigenartige Aufbau erklärt sich dadurch, dass zwei verschiedene Grundhandlungen in ein Stück verabeitet sind: ein in der wunderbaren Brautnacht gruppiertes Geschehen und ein am Tage der Geburt spielender Ereignisablauf. Wie die früheren Darlegungen ergaben, erwuchs die eine der beiden Entwicklungen aus dem komischen Urkern, die zweite aus der tragischen Grundvoraussetzung. Die dem Tragödienschema entsprechende, am Tag der Geburt spielende Handlung zeigt noch manche Reminiszenz an den Ton der erhabenen Kunstform, ist aber doch vom Witz der Komödie durchblutet und dieser neuen Gestalt vollkommen angepasst: die Erinnerung ans Tragische wirkt als lustige Parodie. Das Gemisch bei Plautus erklärt sich so: er hat zwei griechische Stücke in eins gearbeitet, eines, das nach dem ursprünglichen Lustspielschema in der Brautnacht spielte, und ein zweites, das vom Tragödienschema ausgehend die Handlung am Tag der Geburt abrollen liess, das Tragische aber zur Parodie gewandelt hatte. Diese Technik der Ineinanderarbeitung verschiedener Vorlagen zu einem neuen Ganzen ist typisch für die Lustspiel-

technik der Römer und wird mit einem Ausdruck der frührömischen Literaturkritik Contamination genannt. Aber nicht nur in der Komposition erweist sich der *Amphitruo* als typisch plautinisch; Plautus schafft durch seine Umstellungen am gegebenen Material ein ganz neues und eigenes Ganzes, das alle Züge seiner persönlichen Dichtungsart trägt: mit vitaler Freude an der possenhaften Situation und den sich aus ihr ergebenden tollen Verwicklungen gestaltet er gerade die situationsmässig fruchtbarsten Szenen aus. Der jeweilige Augenblick gebiert immer von neuem Scherze, Witze, Zoten und erregt so fortwährend das Lachen des Publikums. Sowohl dem äusseren Umfang der Partien nach als auch gemäss ihrem funktionellen Anteil sind die ursprünglich gar nicht mitbeteiligten Personen des täppischen Sklaven und seines himmlischen Doppelgängers — die Sklavenrollen also — zu Hauptfiguren geworden und machen das Stück zu einer richtigen Hanswurstkomödie. Bleibt die drollige Ausmalung der Situation das Hauptanliegen des Plautus, so sinken die Personen, die Menschen zu wesenlosen Figuren in dem derben Spiel der Ereignisse herab; ohne eigene Persönlichkeit und Artung haben sie nur insoferne Bedeutung, als sich an ihnen die Handlung verwickelt und entwirrt. Dieser Gleichgültigkeit seinen Menschen gegenüber entspricht die vollständige Unbekümmertheit des Plautus um alles Moralische: kunstvoll schürzt er den Knoten und schafft sich die lächerlichen Situationen, mit und in denen sein Witz sprüht; nur diesem Wie des Handlungsablaufes gilt seine ganze Aufmerksamkeit. In diesem Sinne ist seine Possenkunst amoralisch: derbe Unterhaltung eines vulgären Publikums erstrebt sein Dichten.

In der Form des plautinischen Lustspiels ging die Fabel in die Weltliteratur über. Zwei Beispiele mögen für das Fortleben des Stoffes genügen.

Molière führte seinen *Amphitryon* 1668 auf, nachdem nicht allzulange vorher (1636 und 1650) Rotrou mit einer Komödie *Les deux Sosies* einen respektablen Erfolg errungen hatte. Wie sein Vorgänger, so baute auch Molière auf der Komödie des Plautus als Grundlage. Der moderne Lustspieldichter hatte vor allem die rätselhafte, nur aus der einmali-

gen literarhistorischen Situation erklärliche Doppelnatur des plautinischen Amphitruo zu vereinfachen: gruppierte sich die Handlung um die Ereignisse von Jupiters Brautnacht, so musste jede Spur der anderen Grundsituation als Störung empfunden und eliminiert werden. Molière hat denn nicht nur die bei Plautus durch das ganze Stück verstreuten Anspielungen auf die bevorstehende Geburt vermieden, sondern auch den ganzen letzten Akt gestrichen, der die wunderbaren Ereignisse von Alkmenes Niederkunft behandelt. So war energische Konzentration um das wesentliche Grundereignis, reine Einheit der Handlung gegeben und gleichzeitig mit der Verkürzung der äusseren Länge die Möglichkeit, ja Notwendigkeit intensiverer Ausgestaltung dieser Situation. Wachstum des dramatischen Gefüges entsteht im *Amphitryon* immer wieder durch Einbeziehung einer neuen Person und Entfaltung ihrer Funktion. Aus einem leicht hingeworfenen Scherz des Plautus gewinnt Molière die neue Person, deren er bedarf. Wie der plautinische Amphitryon mit Sosia heimkehrt, prahlt er dem Diener gegenüber mit der Sehnsucht seiner Gattin nach ihm, dem solange Fernen; darauf der Tölpel Sosia: ja, meinst Du denn nicht, dass auch ich zu meiner Geliebten als ein Langersehnter komme? Molière nimmt den Scherz beim Wort und gewinnt aus ihm seine neue dramatische Person: Sosia hat ein Weib so gut wie Amphitryon; wie Jupiter mit Alkmene, so hat sich Mercur mit der Dienerin — Cléanthis nennt sie Molière — zu befassen; wie mit einem Zauberschlag scheint durch diese Erfindung das bisher bloss teilweise entwickelte Doppelspiel auf verschiedenen Ebenen voll entfaltet. Die komische Kontrastwirkung ergibt sich wie aus dem Zwang natürlichen Wachstums gleichsam von selbst: der poetisch-zarten Liebe Jupiter-Amphitryons und Alkmenes ent- und widerspricht das derb-prosaische Ehegezänk des vulgären Dienerpaares. Hat Jupiter die Neigung der blühenden Alkmene immer von neuem zu erkämpfen, so muss sich Mercur der ehelichen Dringlichkeit der überständigen Cléanthis erwehren. Die wunderbare Brautnacht gewinnt noch an Ereignisreichtum durch diese neue Fügung — ein neuer Prolog kann und soll noch intensiver in die Atmosphäre und Stimmung dieser

Nacht einführen, als dies bei Plautus nötig und möglich war; erfordert doch solche Ereignisfülle geradezu eine Erklärung. Den Grundgedanken der neuen Exposition hat ebenfalls das antike Lustspiel bereits im Keim enthalten, hiess es doch bei Plautus, Jupiter habe die Nacht seiner Liebe ums Dreifache verlängert. Auch dieses Motiv nimmt Molière wörtlich und gegenständlich und gewinnt daraus einen allegorisch-poetischen Prolog: Mercur erwartet auf einer Wolke die Nacht, um ihr Jupiters Befehl mitzuteilen. Das Gespräch dieser beiden Personen, das schliessliche Einverständnis der über die Lage aufgeklärten Nacht liefert die für den Zuschauer nötige erste Exposition. Dies sind die grundlegenden dramatisch-technischen Umgestaltungen Molières an seinem sonst recht treu bewahrten Vorbild; ausserdem erforderte der lückenhafte Ueberlieferungszustand des Plautus eine selbständige Formung der dort verlorenen, zwischen der Szene Mercur-Amphitryon und der Lösung liegenden Auftritte. Der durch wenige Züge umgebildete Stoff erhält nun aber ganz neuen Sinn. Als Jupiter — Liebhaber in der Maske des Gatten — nach seiner Liebesnacht von Alkmene Abschied nimmt, bittet er sie, den Geliebten vom Gatten zu scheiden; all ihre Zärtlichkeit wünscht er nur als ihr Geliebter genossen, nicht als ihr Gatte wie eine selbstverständliche Pflicht empfangen zu haben. Alkmene kann ihn nicht verstehen, in der natürlichen Einfalt ihres Herzens sind Gatte und Geliebter untrennbar eins, eine Sonderung undenkbar, weil unfühlbar; diese Frau ist in ihrer Liebe rein und unberührt geblieben, auch wenn und gerade weil sie dem Betrüger und Ehebrecher Jupiter angehört hat. Wie in eine Formel fasst Molière seinen Sinn des ganzen Geschehens in das Gegensatzpaar Gatte-Geliebter zusammen; diese Grundantinomie durchzieht sein ganzes Stück und klingt wie ein Leitmotiv immer von neuem an: dem französischen Dichter wird der Ehebruch zur zentralen Frage der Handlung, nicht als moralisches, sondern als sentimentales Problem. Das verliebte Gedankenspiel findet in der nächsten Szene sein derb-lustiges Gegenstück: Mercur — in der Maske des Sosia —, der Zudringlichkeit der Cléanthis überdrüssig, rät ihr, die Strenge ihrer Tugend zu mildern und ihm dafür mehr Ruhe zu lassen, sie möge

sich gerne dafür mit einem Liebhaber trösten. So sieht das Molière'sche Grundmotiv in der vulgären Dieneratmosphäre aus. Hatte Jupiter als Geliebter zu Alkmene gesprochen, so tritt ihr (II 2) Amphitryon in der Eifersuchtsszene als Gatte entgegen. Ihre Aussagen beweisen ihren Ehebruch; echt französisch sieht der Gatte durch den Geliebten vor allem und fast mehr als seine Liebe seine Ehre verletzt. Der Eifersuchtsszene des Gatten Amphitryon mit Alkmene entspricht ein Auftritt Sosia-Cléanthis, wo der Diener zwar wegen seines — Mercurs — groben Benehmens Vorwürfe hinzunehmen hat, sich aber gerade dadurch überzeugt, dass sein Doppelgänger nicht als Geliebter seiner Frau in seine Gattenrolle getreten ist. Später (II 6), als Jupiter Alkmene zu versöhnen hat, macht er wieder von dem Urgegensatz Gebrauch: gefehlt, sagt er, hat der Gatte, den Geliebten trifft an dem Zerwürfnis keine Schuld. Mercur, der in Sosias Gestalt Amphitryon am Eintritt hindert, als dieser zum zweiten Mal zurückkehrt (III 2), reizt durch seine Frechheiten vor allem die Eifersucht des Gatten; Amphitryons folgender Monolog beklagt den Schlag gegen die Ehre und die Qual der Eifersucht: der hintergangene Gatte wird immer mehr zur zentralen Figur, sein Schmerz steigert sich allmählich zu tragischer Grösse. Als Sosia mit den auf Jupiters Befehl geladenen Gästen zurückkehrt (III 4) macht sich seine Qual in dem elementaren Schrei Luft:

O ciel! chaque instant, chaque pas
Ajoute quelque chose à mon cruel m a r t y r e.

Seine Erniedrigung erreicht das volle Mass der Bitterkeit, als Jupiter, der Geliebte, selbst ihm entgegentritt und alle sich gegen ihn, für den Ehebrecher entscheiden; wieder hat er für sein Leid nur das Wort martyre. Als er endlich mit herbeigeholten Helfern zurückkehrt, klärt Mercur das Rätsel des Geschehens auf; Jupiter selbst erscheint auf einer Wolke (III 10) und seine Rede enthält den letzten Sinn der wirren Begebenheiten zwischen Gatten und Geliebtem: Ich selbst, Jupiter, der höchste der Götter, muss in diesem Abenteuer der Eifersüchtige sein — Alkmene gehört ganz Dir, um ihr zu gefallen, gab es nur den einen Weg, als ihr Gatte

zu erscheinen. Jupiter mit seinem unsterblichen Glanz konnte für sich selbst nicht über ihre Treue triumphieren, was er von ihr erhielt, das war von ihrem heissen Herzen nur Dir gegeben. Molière gestaltet so ein pikantes Spiel zwischen Frau, Gatten und Geliebtem, es wird ihm als Ganzes zu einer graziösen Verneigung vor der Dame, vor der überlegenen Reinheit ihrer Liebe, die sich gerade in der Verwirrung und Lösung so anmutig bewährt hat.

H. v. Kleist nennt seinen *Amphitryon* ein Lustspiel nach Molière; in der Tat wächst ihm sein Stück vollständig aus dem seines Vorgängers. Wie bei Molière, so hat auch hier Jupiter von Alkmene die Unterscheidung des Geliebten vom Gatten erbeten, wie dort, so hat er auch hier bei seinem Besuche ein kostbares Geschmeide als Geschenk gebracht — in der plautinischen Fassung war es der Becher des Pterelas gewesen. An eben dieses Geschenk knüpft sich Kleists wesentliche Umformung (II 4): es hatte bei der Ueberreichung durch Jupiter als Zeichen ein A getragen, den Anfang von Amphitryons Namenszug. Als es Alkmene nach dem Streit mit dem Gatten wieder betrachtet, hat sich durch ein Wunder dieses A in ein J verwandelt. Damit gewinnt dieses ständige Requisit des dramatischen Baues entgegengesetzte Bedeutung: bisher bewies Alkmene ihre Treue durch Vorweisung des Kleinodes selbst dem Gatten gegenüber, der sie gar nicht besucht hatte und für den es an ihrer Untreue gar keinen Zweifel geben konnte; nun bringt derselbe Gegenstand Alkmene zum Zweifel, ja zur Verzweiflung an ihrer eigenen Treue. Als Amphitryon im Zorn von ihr gegangen ist, eilt sie bestürzt auf ihr Zimmer, sich ihr reines Gewissen zu bestätigen

> Denn e i n e n äfft der Irrtum doch von beiden,
> Nicht ich, nicht er sind einer Tücke fähig.

Da findet sie das Kleinod mit dem Namenszug J; dazu erinnert sie sich an den «doppelsinnigen Scherz» «da der Geliebte Amphitryon mir auf Amphitryon den Gatten schmähte». Prüft die zweifelnde nun ihr eigenes Herz, dann muss sie gestehen:

> Dass ich ihn schöner niemals fand, als heut;

sie hätte ihn halten können

für sein Gemälde, von Künstlers Hand, dem Leben
treu, ins Göttliche verzeichnet.

Die Szene, in der Alkmene der treuen Charis — so heisst bei Kleist die Dienerin, Sosias Frau — von dem geschehenen Wunder, von ihren Zweifeln spricht, macht erst den Stoff zum Kleist'schen Drama: nicht um Amphitryon geht es, sondern um die Frau, um Alkmene; ihr Gewissen ist zwar rein, und doch stellt sie der Vorwurf des Gatten wie vor allem das so verhängnisvoll veränderte Beweisstück ihrer Unschuld vor die schwere Verantwortung des begangenen Ehebruches, bürdet ihr alle Qual des Schuldgefühles auf. Von hier aus erhält das Ganze sein neues, geändertes Vorzeichen: Alkmene, die an sich selbst und ihrer Treue zweifelt.

Als Jupiter in Gestalt Amphitryons zurückkehrt, muss nicht er die erzürnte Alkmene besänftigen, sondern sie naht sich ihm im vollen Gefühl ihrer Schuld; wenn er bei seiner Behauptung bleibt, sie nicht besucht zu haben, wenn er das Geschenk mit dem Namenszug J verleugnet, dann will sie, ihrer Untreue sicher, ihr Leben nicht länger tragen. Jupiter sucht sie mit dem Gedanken zu trösten, dass sie rein und treu geblieben sei, selbst wenn ihr ein Fremder erschienen wäre: all ihre Liebe hätte ja doch nur Amphitryon gegolten. Da sich mit solcher Ausflucht — Molières Lösung sinkt so zu einem vorübergehenden und abgelehnten Beruhigungsversuch herab — ihr Gewissen nicht einschläfern lässt, erklärt er ihr, Jupiter selbst sei ihr erschienen; erst nennt sie diese Tat Jupiters Frevel, aber die Erinnerung an den Glanz anderer von dem Gott begnadeter Frauen macht ihr den Gedanken erträglich; bald jedoch droht alles wieder zu zerflattern, weil sie den Gedanken für ein von Amphitryon rasch zu ihrem Trost hingeworfenes Wort hält; da nun wird das J auf dem Geschmeide zum entscheidenden Beweis. Damit nicht genug, trotz allem hat Alkmene ihre Gunst bloss dem Gatten geschenkt, nur durch Trug hat sich Jupiter ihre Zärtlichkeit erschlichen; auch diese letzte Schranke ihrer Reinheit unternimmt er zu zerstören: Jupiter, so sagt er, habe ihr gezürnt, da sie selbst in ihren Gebeten, ihrer Ehrfurcht vor

dem höchsten Gott, an den Gatten gedacht, Jupiter in Amphitryons Gestalt verehrt habe; für diesen Frevel habe sie nun seine Heimsuchung bestraft. Mit so brutaler, teuflischer Folter erzwingt der Gott endlich die Unterscheidung von Geliebtem und Gatten und macht so erst Alkmene zur wirklichen Ehebrecherin; gleichzeitig bürdet er ihr so mit unfassbarer Grausamkeit neben dem Bewusstsein des Ehebruches auch noch die Verantwortung für seinen Trug auf. Nur eines entschuldigt diesen Gott, diesen Teufel: unausweichlicher Zwang eigener Seelennot. «Du wolltest ihm ... deine Brust verweigern, wenn sein Haupt, das weltenordnende sie sucht? Auch der Olymp ist öde ohne Liebe. Er will geliebt sein, nicht der Wahn von ihm.» So treibt ihn die Qual grenzenloser Einsamkeit zum Trug an der geliebten Frau und lässt ihn sie durch Bewusstsein foltern —; und doch bleibt er allein trotz des erschlichenen Besitzes, sie dem Gatten treu trotz der Nacht mit Jupiter; aller Trug und alle Qual vergeblich. Die im Gang der Handlung notwendige Versöhnung der Gatten wird immerhin auf dieser Grundlage erreicht: Jupiter erklärt als Amphitryon, den höchsten Gott als Nebenbuhler hinzunehmen, Alkmene erträgt den Gedanken ihres Ehebruches, da sie dem Gott anzugehören berufen war.

Der dritte Akt bringt die Lösung ganz im alten Geleise. Amphitryon kehrt zurück, im Innern doch wieder von der Unschuld Alkmenes überzeugt, wie vorher sie selbst von ihrer Schuld (III 1); durch die Wandlung des Geschmeides hat sich jede Position gegen alle früheren Gestaltungen in ihr Gegenteil gewandelt. Mercur in Gestalt Sosias lässt ihn nicht ins Haus und entfacht seine Eifersucht aufs Höchste, beweist er doch Alkmenes Schuld, indem er behauptet, sein Herr sei eben bei ihr (III 2 und 3). Die ursprüngliche Funktion der Szene — Fernhaltung des Gatten, um Jupiters Liebesnacht nicht stören zu lassen — ist bei Kleist wie bei Molière schon vergessen: hier wie dort handelt Merkur aus eignem Antrieb, um sich mit Amphitryon die Zeit zu verkürzen; aber Molières leichtfertiger Scherz wird in der ernsteren Situation bei Kleist zur ausgesuchten Grausamkeit:

> Ich will mir hier ein Abenteuer suchen,
> und toll den eifersücht'gen Kauz dort machen.

Sosias kehrt mit den auf Jupiters Befehl zum Mahl geladenen Feldherren zurück, Amphitryon klopft ans Haus, Jupiter selbst tritt ihm entgegen: alles schlägt sich auf Jupiters Seite, Amphitryon bleibt in seiner Wut allein und geht ab, sich neue Helfer zu suchen. Inzwischen begeben sich die anderen mit Jupiter zum Mahl in Amphitryons Haus, nur der gute Sosias wird durch Mercur von dem solang ersehnten Essen abgehalten. Amphitryons Helfer, das vor dem Palast zusammengeströmte Volk von Theben, können ebenfalls die beiden Doppelgänger nicht voneinander unterscheiden. Alkmene selbst stellt sich auf Jupiters Seite und wendet sich mit Abscheu und harten Worten von Amphitryon ab: Kleist verfällt hier in das normale Schema des Amphitryonstoffes, obwohl seine Alkmene, die ja weiss, wer der Doppelgänger ist, auch ohne Unterscheidung zu keinem der beiden so sprechen dürfte. Der echte Amphitryon gilt also allen als Betrüger und bleibt in seiner tiefsten Erniedrigung allein; da endlich klärt Jupiters Selbstenthüllung den wahren Sachverhalt auf.

Der heitere Verlauf und Ausgang des Stückes verdeckt kaum den tieftragischen, qualvoll verzerrten Grundakkord: von aussen, vom Schicksal, von Jupiter wird die unschuldige Alkmene grausam mit einer Schuld und Verantwortung beladen, der sie nicht gewachsen ist. Im Tiefsten gleicht sie in ihrem Martyrium all den anderen Kleist'schen Frauen, dem Käthchen, der Marquise von O. — wohl auch seinen Männern, etwa dem Prinzen von Homburg: immer wieder verstrickt Kleist seine Personen in die Qual einer Situation, einer Entscheidung, die zu ertragen über das Mass menschlicher Kräfte hinausgeht. Auch ihm selbst hat sein Schicksal und sein Charakter ein Dasein verhängt, vor dem seine Kraft versagte und an dem er endlich zerbrach. So hat er den gegebenen Stoff zum Ausdruck seines eigensten Wesens geformt; wieder genügte die geringfügige Verschiebung weniger Steine im Spiegelsystem des Kaleidoskops, um ein ganz neues und eigenes Bild hervorzuzaubern.

ZU JEAN GIRAUDOUX' SIEGFRIED-DRAMA

Von Gerda Neukomm.

Giraudoux' Werk lässt sich zusammenfassend in zwei Epochen scheiden. Die erste ist die eines abenteuerlichen Spieles, wo jeder Stoff Vorwand wird zu geistreichen Arabesken, die sich an schillernder Farbigkeit unablässig überbieten. Aber in diesem unaufhaltsamen Quellen werden zugleich spielend die verhärteten Schichten des Lebens aufgelockert und neu erweckt. Trotz aller liebenswürdigen Verwandlung ist jener tiefe Impuls zur Revolte gegen die erstarrten überlieferten Daseinsformen, die das frühe 20. Jahrhundert charakterisiert, nicht zu verkennen.

In einer späteren Epoche verdichten sich die auf diese Art spielend erweckten Mächte zum geschlossenen Antrieb. Mit letztem Ernst ergreifen sie den Menschen, und dieser hat sich unter ihrer Herrschaft mit der Welt auseinanderzusetzen, bis diese Auseinandersetzung sich zu mythischen Dimensionen weitet.

Hatte die bunte Zersplitterung des Anfangs ihren Ausdruck im Roman gefunden, so spiegeln sich nun Wesenheit und Unerbittlichkeit der neuen Haltung vorwiegend in einer geschlossen gefügten Form des Dramas. Dass diese Gattung dem Dichter zuhilfe kam, im Augenblick als sein Weltbild nach Vertiefung strebte, ist nicht zu übersehen; dass sie zugleich aber nicht Bedingung ist zu einem neuen Stil, mag der späte Roman *Choix des Elues* bezeugen, vor dessen aus dem Innern strukturierter Welt die farbige Ornamentik der frühen Epoche gefallen ist.

*

An der Schwelle zu dieser neuen und eigentlichen Epoche steht *Siegfried*, Giraudoux' erstes Drama (Grasset 1928). Unter den Verwundeten, die die Deutschen nach einer Schlacht des ersten Weltkrieges auf dem Felde finden, ist ein Mann, der sein Gedächtnis verloren hat. Da nichts die Identifikation ermöglicht, adoptieren ihn diese als ihren Landsmann und als Siegfried von Kleist macht er eine glänzende politi-

che Nachkriegskarriere. In Wahrheit ist er ein französischer Schriftsteller, und der noch in seinen deutschen Schriften unverwandelte Stil erschliesst endlich seine Identität. Ein Mensch, der noch einmal als Erwachsener die köstliche Möglichkeit hat, frei von Erinnerung und Tradition unmittelbar im Leben zu stehen, und dem es doch nicht erspart bleibt, den Weg in seinen eigenen Lebensraum zurückzufinden, das ist das Siegfriedmotiv. Da es aber der einzige Stoff ist, den Giraudoux wiederholt aufgegriffen hat, so ist der Betrachtung dieses Dramas zugleich die Möglichkeit gegeben, wesentliche Unterschiede der beiden Epochen aufzuzeigen.

Um dieses Vergleiches willen sei zunächst der Roman *Siegfried et le Limousin* (Grasset 1922) nach seinen Grundzügen zusammenfassend betrachtet. Indem diesem das Motiv reine Episode ist, um daran spielend Welt in farbigen Netzen zu fangen und wieder entflattern zu lassen, kennzeichnet er sich als typisches Jugendwerk Giraudoux'. Es sprüht auseinander in scheinbar unendlicher Vielheit, die sich freilich enthüllt als ewig variierte Dualität von Sein und Schein: als Spiel zwischen Verkleidung und Demaskierung, Krönung und Entthronung, leidenschaftlichem Gespräch und dazwischengeworfenem ernüchterndem Aparte.

Auch der Vielheit der Sätze liegt schliesslich eine durchgehende typische Struktur zugrunde. Der erste Satz des Zeitungsfragmentes, dessen Stil Siegfrieds Identität verrät und das daher als besonders kennzeichnend angenommen werden darf, heisst:

> ... Elisabeth de Bavière et l'empereur voulurent se baigner dans le Königsee et Adelaïde leur trouva des maillots, d'ailleurs mangés aux mites. S + L 2

Mit den klingenden edeln Namen, die eine hohe Welt hervorzaubern, beginnt er, um diese darauf plötzlich mit seinem Ende schlaglichtartig zu ironisieren und in sich zusammenstürzen zu lassen. Diese fallende Kurve kennzeichnet immer wieder die Sätze des Romanes, es sei indessen nur noch einer angeführt.

> Cependant que la belle Martha, toute au lieutenant von Todel, en plein centre du Restaurant du Théâtre,

> prenait sur la nappe avec des allumettes et des boules de mie roulées, sa première leçon de tennis. S + L 91

Die ins Absolute steigernden Ausdrücke des Anfangs (toute, en plein centre) versprechen ein Drama oder zum mindesten einen Skandal, um unmittelbar darauf substanzlos zu werden in einem wunderbar spielerischen Einfall.

Die einzelnen Episoden selber sind durch dieses Fallen charakterisiert. So wird zum Beispiel von Zeltens phantastischer «Herrschaft der vier Tage» allein die groteske Abdankung zum Bilde gestaltet. Ihr Anfang, der sich aus der Sagenwelt von Nibelungen- und Herkulessaal ins peinlich Allzumenschliche von Zeltens Erscheinung durchwindet, gibt wieder unverkennbar die Richtung an:

> Puis, après les quatre salons des 60 panneaux des Nibelungen, peints par Schnorr von Carolsfeld, la cour de la pharmacie, la salle d'Hercule et le salon blanc, j'arrivai enfin à la salle d'Or, salle du trône, où je trouvai Zelten tout seul, le col de son veston relevé, car il n'avait pas dormi et il avait froid. S + L 263

Eine der köstlichsten in den Roman eingeflochtenen Kurzgeschichten besteht aus dem Spiel wunderbar einfallreicher Posen und ihrer schonungslosen Demaskierung. Es ist *La Baigneuse de Bellac*, welche so beginnt:

> Tu affectas de plonger à ma vue, puis, reparaissant, tu fis les yeux de celle qui revient des grandes profondeurs, de la main tu époussetas sur la surface de l'eau quelques taches ensoleillées comme une femme les traces sur son corsage de la poudre de riz et une ondine les écailles détachées d'elle. *Mais tu n'étais pas une ondine* S + L 147

So ist zugleich auch hier wieder das Fallen schon am Beginn: Giraudoux lässt nicht einen einzigen Spannungsbogen sich von Pose zu Pose ziehen, um am Ende der Geschichte alle in einer grossen Gebärde zu demaskieren. Statt dramatischer Spannung wird in der kleinsten Einheit, dem Satze immer wieder das Zusammenfallen phantastischer Welt gestaltet, als käme es nur darauf an, dass immer wieder diese Linie intensiv gespürt werde.

Fallen indessen setzt immer die Schwerkraft der Erde voraus. Und dies wird, ebenso episodenhaft wie alles Vorausgegangene und absolut unvermittelt, in den letzten Seiten gestaltet mit Giraudoux' Rückkehr zur heimatlichen Erde, «qui me reçut comme son enfant» (S + L 287). Hatte bis dahin das Buch vom Abenteuer der Reise mit seiner phantastischen Uebersteigerung gelebt, so wird nun von dieser Heimkehr aus gerade dieses verneint:

> Cette force à vivre *dix siècles,* que l'on se sent en Touraine, entre Cléry et Montbazon, ce n'était plus guère ici que l'espoir *d'une vieillesse robuste;* cette *immortalité garantie* que donne la Provence, ce n'était plus, entre Montagnac et Ambazac, que la certitude *d'une belle mort:* et peut-être, à mesure que j'allais m'approcher plus près de la ville de ma naissance ... cet intervalle avec l'éternité et la liberté allait encore *se restreindre.* S + L 291

Und in diesem wiederholten Abfallen (dix siècles → vieillesse robuste, immortalité garantie → belle mort) ist der beinahe gewaltsam grundsätzliche Ton kaum zu überhören: vor der entsteigernden Macht der Erde wird alles dem menschlichen Mass zurückgegeben.

> J'entrais dans le pays ... où les hommes avaient *ma taille.* S + L 289

> Pour la première fois j'étais *réduit à la taille* où la page de ma vie *cadrait* avec le transparent, et l'apparition infaillible de chaque nom attendu ... me donnait ... *la seule vraie estimation* que j'aie trouvée de la condition humaine. S + L 292

So ist zugleich mit dem Motiv der Entsteigerung das der *Entsprechung* unlöslich verknüpft (ma taille, cadrait). Dieses aber leuchtet im Laufe des Romanes immer wieder auf und wird selbst in der hier so seltenen Grundsätzlichkeit gesagt:

> Au lieu de suivre les leçons et les instincts que donne le sol qui leur fournit les oranges et les pommes de terre, ils (les Allemands) se forgent un modèle et croient dur comme fer à la didactique. S + L 250

Der äussere Ort ist etwas Gegebenes und es hat ihm zu entsprechen, wer nicht im Abstrakten erstarren (dur comme fer forger) will. Ebenso unabwendbar ist die äussere Zeit aufgegeben, was am eindrücklichsten zum Bild geworden ist in der Goethehundertjahrfeier, die keine ist, weil der Dichter erst vor neunzig Jahren starb.

> L'ombre nonagénaire revenait, non par un jeu naturel des rapports des hommes et des ombres et au bout de cette minute qu'est un siècle pour les enfers, mais par politesse. S + L 211

Schicksalshaft verkehrt sich, was zur organischen Einheit (jeu naturel) hätte werden sollen, ins Dämonische.

> ... la cérémonie ... semblait offerte à *une idole* qui fait pleuvoir ou neiger à son gré. S + L 212

Dem wird die Erinnerung an das zur gemässen Zeit gefeierte «centenaire de Molière» gegenübergestellt, an dem nun alles selbstverständlich wird und alles aufgeht. Das Wunder der Verkörperung und Gegenwart kann nun geschehen, was zusammenfassend endlich so heisst:

> Molière était présent et me parlait. S + L 219

In diesem Motiv von coïncidence und Entsprechung zeigt sich nun aber am deutlichsten die eigentliche Grenze des Romanes: Einheit entsteht hier in der Adaption des Lebens an das unerbittlich starr Gegebene, und nirgends in der Verwandlung des Vorgefundenen durch innere schöpferische Kräfte. Dies kommt gleichsam graphisch zum Ausdruck in jener immer wieder gezeichneten Linie, die nach unten führt. Wohl befreit sie den Stoff von seinen schillernden Masken, in diesen Stoff einzudringen und ihn zu meistern vermag sie nicht. Sie führt genau bis zur Oberfläche der Welt und hält dort an, bevor die Auseinandersetzung beginnt:

> C'est un état de modestie qui pousse l'homme civilisé à vivre parallèlement à la nature, ce qui lui *évite* d'ailleurs *de rencontrer cette personne impitoyable.* S + L 251

So besteht das Schöpferische des Romanes im blossen Ornament, im reinen Spiele der Gestaltungskraft, die in einfall

reicher «évasion» décor und Pose erschafft, um diese schockartig [1] wieder in sich zusammenbrechen zu lassen.

Was aber diesem Spiel schon hier seine tiefere Bedeutung gibt, ist das Bewusstsein der gegebenen wirklichen Welt und des wahren Masses alles Menschlichen, — «la seule vraie estimation de la condition humaine» — das ungetrübt und unbestechlich hinter ihm leuchtet. Dieses wird sich als beinahe fanatischer Wille zur Wahrheit vor allem im Drama Elektras zur zentralen, strukturschaffenden Substanz verdichten. Wenn aber in *Siegfried et le Limousin* auch noch jede substanzielle Gestaltung fehlt, die dem Romane Struktur zu geben vermöchte, so wird er dennoch durch dieses klare Bewusstsein zauberhaft im Gleichgewicht gehalten: So vermag der Jongleur das Spiel seiner Bälle zu gestalten, wenn er gehorchend sich der Ordnung bewusst ist, die ihm die Schwerkraft der Erde aufgibt.

*

Wenn Giraudoux nach sechs Jahren denselben Stoff wieder aufgreift, so erscheint dieser mit absoluter Radikalität nach innen verwandelt.

Dies springt unmittelbar in die Augen im Vergleich wieder aufgenommener Motive. Beide Fassungen enthalten die humoristische Spruchepisode aus Siegfrieds Zimmer:

> Gravés *sur* tout ce qui était bois, brodés *sur* tout ce qui était étoffe, je retrouvais dans son bureau tous ces proverbes et résidus de la sagesse allemande dont le visiteur est abreuvé: «Qui parle le matin se tait le soir . . .»
>
> S + L 107

> — Assieds-toi, en tout cas. — Non . . . D'ailleurs la place est retenue. — C'est la mode en Allemagne de broder des proverbes. *C'est le coussin qui parle:* «Un rêve dans la nuit . . .»
>
> S 69

Im Roman geschieht das Eigentliche *auf* den Dingen (brodé sur . . . gravé sur . . .), im «Darüber», im Drama *im* Ding sel-

[1] Worin freilich schon ahnend jener Zusammenstoss gegensätzlicher Welten angetönt ist, von welchem die späten Dramen leben werden, wenn sich einmal das Phantastische der frühen Romane zu wunderbarer Wirklichkeit vertieft haben wird.

ber, wobei die Zweiheit zu einer einzigen Substanz verschmolzen worden ist. Die Parodie auf die deutsche Legendenromantik zeigt den selben Vorgang:

> Il alluma une lumière au fond d'un pot en albâtre *sur* lequel dansaient des chiens bassets, servit le thé avec une théière *dont* l'anse était la queue d'une sirène, approcha un cendrier qui était Rübezahl. . . S + L 109

Wieder ist Trennung, sowohl zwischen Gegenstand und Verzierung (sur, dont) als auch zwischen Tun und Sein (der Wechsel von servit zu était, von approcha zu était). Im Drama, das diese Stelle wieder aufgreift, ist alles auf eine neue Art wesentlich geworden: Das Sein ist aufgegangen in einer einzigen fortgesetzten Handlung, an der die Gestalten hervorgezaubert werden; vor allem aber hat sich das Ornament so verinnerlicht, dass es nirgends mehr abzulösen ist. Das Bild ist zum Gegenstand selber geworden:

> Regarde: tu prends l'allumette dans cet écureuil, tu la frottes sur le dos de Wotan, et tu allumes la cigarette prise à ce ventre de cygne. Les cendres, tu les jettes dans cette Walkyrie et le mégot dans l'ours. S 68

Diese Verinnerlichung charakterisiert auch das Erlebnis von Geneviève's erster deutscher Nacht:

> Cette ville à clochers et à pigeons que tu m'as montrée cette nuit, sur laquelle *les seules inscriptions étaient les taches de lune,* ce torrent *gelé jusqu'au sol, muet par obligation,* j'en comprends l'âge, la force, le langage. S 71

Im Augenblick, wo die Stadt ganz nur Wesen ist, ohne Verkleidung, ohne «Darüber», vermag sie für Geneviève zur Begegnung zu werden. Dazu bildet die erste Nacht Giraudoux', dem im Roman Geneviève's Aufgabe Siegfried heimzuholen zufällt, das Gegenstück:

> Müller . . . essayait de m'indiquer, ou de me faire toucher, quand la hauteur le permettait, en flambant des allumettes, la part respective des artistes bavarois et italiens dans les façades de la Résidence et dans le clocher Saint-Martin, haut de cent trente-trois mètres, et dont

il déplorait que l'allumette ne permît pas de voir, juste sous la croix du paratonnerre, un motif sicilien pur.
S + L 60

Hier ist alles geschwätzige Oberfläche, Fassade, Motiv, das was berührt und grotesk mit einem Streichholz beleuchtet werden kann.

Wie der Siegfried des Romanes dem canadischen Französischlehrer vorgestellt wird, sagt er:

J'aime le Canada. Peu de personnes savent que son territoire est plus grand que celui des Etats-Unis, y compris l'Alaska. S + L 108

Er misst die Oberfläche und dies so genau, dass er sich in ihr erschöpft. Im Drama sagt Siegfried:

La vie devient une spécialité tellement exagérée que j'ai besoin, pour m'en reposer de conversations larges, et sur de larges sujets. Avec ses grands fleuves, ses grandes saisons, c'est juste le français canadien qu'il me faut. S 59

und dann als Antwort auf Genevièves erste Worte:

Comme les mots qui vous viennent d'un pays nouveau et ouvert *sont eux-mêmes* ouverts, purs!

Die Weite, die sich vorher als Oberfläche gemessen hatte, ist nun Wesen geworden, das alles begreift: Raum (fleuves) und Zeit (saisons) und Sinn (mots); Einheit entsteht aus den Wörtern und ihrer Herkunft.

Dieses Zurückverwandeln in eine innere Dimension ist auch in der Episode ausgedrückt, wo Siegfried Geneviève sein Geheimnis anvertraut, das einzige Wort, das aus seiner Vergangenheit zu ihm gekommen zu sein scheint, ein blosses Adjektiv:

Moi, quand ce mot revient, il me semble voir *la chair* de Mignon à travers ses hardes, *la chair* d'Hélène sous sa pourpre... C'est le mot «ravissant». S 119

Das Adjektiv ist am leichtesten aus dem Satzgefüge herauszulösen; in ihm wird Eigenschaft gegeben statt Wesen («Il est des mots qui ne souffrent pas d'épithète.» S 139). Wenn

nun gerade dieses Oberflächenwort in Siegfrieds Geheimnis noch Substanz (la chair) darstellt, dann ist alles nach innen verlegt.

Wo so überall das Entscheidende nicht mehr in Fassade und Oberfläche geschieht, kann es auch nicht mehr im *Milieu* sich abspielen. Der glänzende Vorwand zur Verwandlung von «décor» und Attrappe hatte im Roman darin bestanden, dass Giraudoux versucht, den Freund durch die systematische Aenderung seiner Umgebung zurückzugewinnen. In Geneviève, die bewusst alle Requisiten meidet (S 74) und vor der Begegnung mit Siegfried das Licht dämpft:

> — Pourquoi tant d'ombre? on ne se reconnaît pas dans l'ombre. — Ah! que nous nous reconnaîtrions vite, si nous n'étions tous deux qu'aveugles! S 77

wird diese Methode bewusst überwunden.

Neben den Requisiten standen im Roman die Menschen, die, was Siegfrieds persönliche Entscheidung gewesen wäre, untereinander ausfochten:

> Au lieu de se livrer dans l'âme de Kleist, le combat continuait *en dehors de lui,* entre Eva et moi.
> S + L 208

Nun aber kämpft Siegfried mit seiner ganzen Persönlichkeit um die Enthüllung der Wahrheit.

So wie alle Umgebung von innen her überwunden wird, geschieht es endlich auch mit *Verkleidung und Maske,* diesem Motiv, das den Roman in jedem Augenblick umgaukelt hatte. Zweimal noch wird es als Möglichkeit angeboten, um mit der selben Schroffheit abgewiesen zu werden:

> — Il est parti déguisé, Waldorf? — Non. S 178

> — Adieu, Siegfried. Bonne chance. Songez à ce masque que portent tous les Français, qui les préserve de respirer les gaz délétères de l'Europe. . . — Je serai le Français *au visage nu.* Cela fera pendant à l'Allemande sans mémoire. S 192

Aber wie das Ornament in den eingangs gezeigten Sätzen nicht abgelöst, sondern gleichsam resorbiert wurde, so fällt auch hier nicht eine Maske. Parallel zu «l'Allemand sans

mémoire» erscheint nicht «le Français sans masque». Statt Verneinung steht die Bejahung einer neuen Ganzheit: «le visage nu.»

Dies nun führt Giraudoux schon in jene gefährlichen Bereiche, wo ihm Name und Sprache selber zum das Wesen verhüllenden «déguisement» werden. Der Name, in welchem *Siegfried et le Limousin* seinem «Helden» die ganze Persönlichkeit zurückzugeben meinte, wird hier nur noch von Siegfried dem Namenlosen geglaubt. Nachdem er Geneviève um den Ihren gefragt hatte, fügt er hinzu:

> Je n'aurais pas dû vous demander qui vous êtes! Je vous ai ainsi tout demandé. S 83

Damit wird der Name identisch mit dem Sein (qui vous êtes). Oder anders: das Sein wird sanktioniert durch den Namen:

> Je ne répondrai jamais autre chose à ceux qui me questionneront. Oui . . . et je suis un tel. Oui, c'est l'hiver, mais je suis un tel. Qu'il doit être bon de dire: Il neige, mais je suis Geneviève Prat. S 83

Dagegen stellt Geneviève eine weit problematischere Welt. Eine Welt, in der das Sein tiefer liegt, als es je ein Name auszudrücken vermöchte, und wo dieser daher zur Maske wird, wie alle andern Konventionen:

> Tous les êtres, je les trouve condamnés à un si terrible anonymat. Leur nom, prénom, surnom, aussi bien que leurs grades et titres, ce sont des étiquettes si factices, si passagères, et qui les révèlent si peu, même à eux-mêmes! Je vais vous sembler bien peu gaie, mais cette angoisse que l'on éprouve devant le soldat inconnu, je l'éprouve, et accrue encore, devant chaque humain, quel qu'il soit. S 84

«Condamnés à un si terrible anonymat», damit ist die Welt aufgerissen. Hier würde das Grunderlebnis des *Choix des Elues* beginnen, wo der aufrufende Engel mit keinem Namen mehr zu fassen ist, bis endlich in *Sodome et Gomorrhe* das Namenlose zur höchsten Sehnsucht wird. («*Sauvez-moi! Vous qui êtes sans nom,* donnez-moi un monde *sans baptême*» p. 60). Jetzt ist der Weg nur erst gesehen und Gene-

vière selber kehrt zurück in die Welt der Sanktion, wenn ihr am Ende der Name Ausdruck dafür wird, dass in ihrer Liebe beide Existenzen Forestiers zusammengehören.

Wo aber für einen Augenblick der Name in Frage gestellt wurde, da ist es endlich jedes Wort. Es hat keinen absoluten, reinen Sinn. Für jeden steht dahinter eine andere Welt. So ist Evas eigentliche Schuld, dass ihr Siegfrieds blosser Ruf «Wasser« genügt hatte, aus ihm einen Deutschen zu machen; dass sie ihn nicht genötigt hatte, das Wort zu wiederholen, bis es klar geworden wäre, ob er an ein «blaues Meer, an Sturzbäche oder gar an Sümpfe» gedacht hatte. Parodisch ist dies gestaltet im Dialog mit dem französischen Zöllner, wo der heimkehrende Robineau über der Intensität seiner inneren Wirklichkeit die fehlende Entsprechung der Wörter vergisst:

> — Nous n'avons pas parlé de manille. — Si, si. C'était compris dans l'ensemble. En tout cas cela m'a donné soif et faim d'entendre parler d'apéritif. — Nous n'avons pas parlé d'apéritif. — C'est curieux. J'ai l'impression que nous n'avons parlé que de cela. S 174

Dieses Wissen ist vor allem wieder in Geneviève. Sie, deren Stirn gegen das Licht kämpft, «ainsi qu'un bélier contre un bélier» (S 114) um die Dinge von ihrer inneren Ganzheit her zu erfassen, weiss auch die Gefahr der Verhüllung, die den Wörtern immer wieder droht:

> C'est justement *quand elle ne parle pas,* qu'il me semble la comprendre, ton Allemagne. Cette ville ... ce torrent gelé jusqu'au sol, *muet par obligation,* j'en comprends l'âge, la force, *le langage.* S 70

So ist auch ihre eigene Sprache nicht in den Worten:

> Tout de vous questionne, à part votre bouche et vos paroles. S 116

sagt Siegfried und verrät ihr darauf, immer dieser Eindringlichkeit ihres Wesens entgegen ihren Worten gehorchend das Geheimnis seines Lebens:

> — Ne me le dites pas. — Même cette défense est une question chez vous. — Adieu. — Oui, je reste. S 117

Dass ein solcher Widerspruch der Wörter nicht zur Katastrophe führt, beweist die Macht der Wirklichkeit, die jenseits aller Wörter liegt. Geneviève nennt sie *das Schweigen*, und ihr ganzes Leben scheint darin in wunderbarer Steigerung geformt zu sein:

> Mes malheurs jusqu'ici me sont du moins arrivés *dans le silence*. Je n'ai pas de parents: c'est seulement *par le silence* de toute mon enfance, *à force de silence*, par *des télégrammes* ininterrompus *de silence*, que j'ai appris mon état d'orpheline... S 35

In ihm ist die Integrität ihres Wesens bewahrt, und wie sehr diese unveräusserte Substanz recht hat vor den Worten, zeigt die zentrale Szene, wo Eva und Geneviève sich neben Siegfried begegnen. Eva leitet das ein, was sie für den «Kampf um Siegfried» hält:

> — Que dites-vous, Mademoiselle? — Moi, je me tais. — Vous n'en donnez pas l'impression. *Votre silence domine nos voix.* — Chacun se sert de son langage. S 155

Aber wenn auch in dieser Sprache des Schweigens die Einheit gewahrt werden könnte, so würde sich doch in ihr das Drama als Kunstwerk aufheben. So wird auch der Weg in die Stille — wie jener ins Namenlose — nicht zu Ende gegangen, sondern aufgehoben in der Liebe, an deren umfassende Realität Giraudoux hier noch glaubt. Geneviève gibt Siegfried die Vergangenheit zurück, und sie tut es in Worten:

> Confiez-vous à moi. *Je sais tout de vous.* Jean était très *bavard*. S 204

So bleibt nur übrig, von diesem Schweigen her, das die Totalität umfasst, eine neue Sprache zu erschaffen. Eine Sprache, die vielleicht die Substanz der Welt, statt zu umhüllen, zu erfassen vermöchte. Wie kaum ein anderes Werk Giraudoux' versucht gerade *Siegfried* dies immer wieder zu verwirklichen.

Das Ringen um Schwere und Erfülltheit des Wortes ist Symbol geworden in Robineau, dem Philologen, der gegenüber dem Roman als einzige Gestalt neu eingeführt wurde:

> C'est notre avantage, à nous philologues, de voir quand les mots sont *gonflés* de leur beauté natale. S 194

Ihm ist es gegeben, Ding und Wort als bildhafte Einheit zu erkennen:

> Elle (Geneviève) est là, dans la salle d'attente. Jamais le mot attente n'a eu *son sens aussi plein.* Quand j'aperçois son visage à travers la vitre, au-dessous de l'inscription, j'en ai le coeur serré. S 194

und diese Einheit ist hier zugleich syntaktisch ausgedrückt im kurzen Wechsel der Sätze, die von Geneviève und vom Worte reden. Wichtig ist, dass sie bei Geneviève beginnen. So steht auch im letzten, das Bild darstellenden Satze, «son visage» als direktes Objekt, «l'inscription» indessen erst darauf als Adverbiale:

Die Sprache beginnt bei den Dingen, der Akzent liegt auf den Dingen. Dort wo das Wort sie berührt, wird es von ihnen verwandelt:

> Comme les mots qui vous viennent d'un pays nouveau et ouvert sont eux-mêmes ouverts, purs. Jamais le mot neige n'a *touché* en France autant de neige qu'au Canada. S 60

Und zugleich werden die Dinge wiederum als Worte gesehen, deren Intonation der Mensch mit seinem Wesen deutet:

> Elle est un *point d'exclamation,* elle donne un sens généreux ou emphatique *aux meubles, aux paysages* près desquels on la voit. S 116

So geht denn endlich alles darum, statt in Begriffen in Dingen zu reden. Wenn Eva in der «Höhepunktszene» in erhabenen Ideen schwelgt, beginnt Geneviève von einem Hund zu erzählen:

> Oui, je sais. Vous voudriez que je parle de *la France.* Vous estimez infamant que je me serve comme appât, pour attirer Siegfried, *d'un caniche vivant.* S 162

Statt «la France» ein Köter, und nicht einmal einer, der gestorben wäre und so eine glückliche Möglichkeit hätte, Sym-

bol geworden zu sein. Diese Sehnsucht nach dem lebendigen Sein ist selbst in Geneviève's grundsätzlichsten Aeusserungen.

> Il est si facile, comme dans les tragédies, d'enlever au mot devoir les parcelles d'amour qu'il contient, au mot amour les parcelles de devoir dont il déborde, et de faire une pensée décisive mais fausse. S 158

Schon der Roman hatte die Reaktion gegen die Klassik und deren Willen zum Urphänomen augenblickhaft angetönt, hier verdichtet sie sich zum Kampf gegen deren reinen und um seiner Reinheit willen vom Leben abgedrängten (enlever) [1] Begriff. Auch der Mensch selber, der nicht auf diese Art zur blossen Idee werden will, bleibt drinnen; innerhalb der Dinge und innerhalb der Zeit:

> Symbole? Une Française *suit trop la mode* pour être jamais un symbole, pour être plus qu'un *corps* vibrant, souffrant, vêtu de la dernière robe. S 158

Dieses «suivre», das hier die Nähe ausdrückt, wird in der Sprache des Dramas unmittelbar hörbar als *Rhythmus*. Als ein Rhythmus, der sich jeden pathetischen Schwung versagt, um sich in ständiger Dämpfung gleichsam den Umrissen der Dinge nachzutasten. Geneviève sagt:

> Le drame, Jacques, est aujourd'hui entre cette foule qui t'acclame, et ce chien, si tu veux, et cette vie sourde qui espère. S 163

und in dieser Häufung der «coupe» mit ihren Pausen drückt sich die Scheu gegenüber dem Worte aus, die Geneviève's ganzes Wesen charakterisiert. Indem die Ausdrücke, welche die Linie unterbrechen, auch durch ihren Sinn das Gesagte in grössere Bedingtheit zurückholen, bestätigen sie die Realität dieses zögernden Tones. Und doch ist von zwei parallelen

---

[1] So werden denn auch oft den einer innern Welt angehörenden Wörtern solche aus der konkreten Sphäre vorangestellt, wie um sie zu beschweren und vor dem Entschwinden zu bewahren:

> ces défauts sonores et voyants . . .: les cheveux blonds, l'intimité avec les chimères. S 36
>
> Je serai une Phèdre sans beau fils, sans mari et sans scrupules. S 51

Grössen die Rede, die immer bequem und harmonisch in einem gleichmässigen Rhythmus sich entgegengesetzt werden könnten. Diese Möglichkeit ist ausgewertet in einem andern, nun bewusst parodisch das nicht Wirkliche der Situation ausdrückenden Satze Geneviève's:

> La grandeur de l'Allemagne
> la grandeur de la France,
> c'est évidemment un beau sujet d'antithèse
> et de contrastes. S 162

Das hier theoretisch konstruierte Drama spiegelt sich im Satze, wenn seine mit «la grandeur» beginnenden Glieder wie die gleichen Schenkel eines Dreiecks über der Basis (c'est évidemment ...) stehen, in welcher der Zweierrhythmus noch einmal hörbar wird.

Der auf alle Geometrie verzichtende, wirkliche Ton Geneviève's könnte in ihrer Sprache immer wieder gezeigt werden. Er ist auch in Siegfried, doch bedeutsamerweise nicht von Anfang an.

> En quoi pouvez-vous souffrir, si je vais, bien silencieusement, je vous assure, *d'une main anonyme et aveugle,* reconnaître le visage de mon passé? S 186

sagt er zu den deutschen Generälen, die ihn zurückzuhalten suchen. Und in einer derartigen Brechung des Rhythmus ist das Zögern einer sich blind an den Dingen entlangtastenden Hand körperhaft da. Zum erstenmal indessen entsteht für Siegfried dieser Rhythmus dort, wo er Geneviève das Geheimnis, sein Wort «ravissant» verrät. Es beginnt schon mit dem behutsamen Ton:

> Des gens, de petites gens le disent parfois le soir, sans s'en douter, dans la rue. S 118

um beinahe in Atome gebrochen zu enden:

> Adieu. Il a un féminin ce mot, Geneviève, je le découvre: main ravissante. S 119

In diesem letzten Satz, wo sich das Wort mit sichtbarer Unmittelbarkeit an das Konkrete schmiegt, entsteht vor unseren Augen symbolhaft die Sprache, in der noch nichts vorgebildet ist (je le découvre) und deren Rhythmus sich am Geschehen

unmittelbar selber formt (vgl. hier die Tonlinie, die beinahe mit jedem Wort neu ansetzt).

In dieser immer wieder mitten in die Realität der konkreten Dinge hineinstrebenden Kraft ist nun aber jene beinahe gewaltsam nach unten weisende Kurve der Romansätze trotz aller Verwandlung immer noch zu erkennen. Eva spricht diese Richtung wörtlich aus in ihrer Antwort an Geneviève, die statt von Frankreich von einem Köter spricht:

> Nous sommes dans une grande heure, vous la *rabaissez.* S 162

Hier jedoch weisen die Sprachmerkmale über den einzelnen Satz hinaus und vermögen endlich *die Struktur des ganzen Dramas* zu erschliessen. Dies sei nur andeutungsweise gezeigt und zwar an Siegfrieds Sprache in den zentralen Dialogen mit Geneviève.

Der erste ist erfüllt von den Ansichten Siegfrieds und Forestier's über Deutschland, wobei das theoretisch Abstrakte der Sätze an der gehäuften Aufzählung von Begriffen abzulesen ist:

> Vous disait-il *la jeunesse* de cet empire bimillénaire, *la vigueur* de cet art surcultivé, *la vie* consciencieuse...? S 92

> Vous a-t-il dit *cette démence* amoureuse, *ces noces* de l'Allemagne avec le globe, *cet amour...?* S 94

Schon der Anfang des zweiten Dialoges ist konkreter. Noch wird in Begriffen gesprochen, aber sie sind mit dem Persönlichen verbunden:

> *Mon avenir* a rompu d'un coup ses digues, et je m'éloigne pour la première fois du passé. S 114

während an seinem Ende jenes unmittelbar erlebte «main ravissante» steht. Der Schluss der letzten Szene ist endlich erfüllt von den banalsten Dingen, die dafür zeugen, dass das Erinnern den Liebenden möglich geworden ist:

> — Tu avais tiré de ta pochette un beau mouchoir saumon et vert pour plaire à cette Canadienne. Veux-tu prétendre que tu as oublié cela? — Je m'en souviens. Tu

avais mis un chapeau gris perle avec un ruban gris souris pour plaire à cet Allemand. S 211

Parallel zu dieser Wandlung geht in Siegfrieds Sprache diejenige vom Vergleich, der zwischen Ding und Begriff trennt zur reinen Metapher, worauf ein einziges Beispiel hinweisen mag:

N'est-ce pas que j'ai l'air d'avoir oublié à dessein quelque chose, *comme ceux* qui laissent leur parapluie pour pouvoir revenir? S 113

Am Ende nimmt Siegfried dasselbe Bild in der Erinnerung wieder auf; die Grenze ist überwunden, Bedeutung und Sein sind bildhaft ineinander da:

Te souviens-tu de mon retour subit avant l'émeute, de nos adieux, de ce parapluie que je revenais chercher contre l'inquiétude, le désespoir? Comme il a plu, Geneviève! S 212[1]

Hier auch, am Ende, stehen in Siegfrieds Sätzen häufig die Dinge voran, um erst darauf durch syntaktische Fügung aufgegriffen und verwandelt zu werden, als wollten diese zuerst in ihrer unmittelbaren Schwere gespürt sein, bevor sie in eine Sinndimension gehoben werden. So steht z. B.:

C'est de *cette neige*, qui recouvre des continents, de *ces étoiles*, indivises pour l'Europe, de *ce torrent* . . . que me venaient les suprêmes appels de ce pays. S 202

gegenüber den für den Beginn typischen Sätzen, die ebenfalls Aufzählung enthalten, diese aber von Anfang an syntaktisch auffangen.[2]

So fängt Siegfrieds Weg in den «hohen» Begriffen an, um inmitten der Dinge des Alltags zu enden. Indem das Drama aber mit Eva beginnt, die in der Sphäre der reinen Idee lebt und nur einige Szenen später Geneviève auftreten und allmählich Raum gewinnen lässt, während sein politischer Rivale Zelten, dann Eva und endlich auch die von ihr gesandten deutschen Generäle schrittweise eliminiert werden, folgt es

[1] Vgl. p. 114, 115, 202.

[2] Weitere Beispiele p. 186, p. 190, die früheren Sätze vgl. oben: Vous-a-t-il dit . . .

als Ganzes dieser schematisch angedeuteten Kurve seines Helden.

Von seinem *Sinn* her gesehen durchläuft das Schauspiel die Punkte, die zwischen den beiden extremen, Siegfrieds Existenz zusammenfassenden Sätzen liegen:

Eva: Avec Siegfried l'Allemagne sera forte. S 17
Siegfried: Je vivrai, simplement. S 190

Von der heroischen Illusion ins einfache Leben: damit ist die Linie, die der Roman in einzelnen Sätzen und Episoden gezeichnet hatte, zur Strukturlinie des Dramas selber geworden.

In dieser Richtung nach unten verläuft sie jener ideal-klassischen, in *Bérénice's* heroischem Vers

Mais il ne s'agit plus de vivre, il faut régner.[1] IV, 5

lapidar ausgedrückten direkt entgegengesetzt. Der eigentliche Gegensatz liegt aber noch tiefer. Racine's «il faut régner» bedeutet den in der Entscheidung eines höchsten Augenblickes errungenen Sieg über sich selber. Diese Art von Entscheidung glaubt *Siegfried* nicht mehr. Mit der programmatischen Präzision eines ersten Dramas verneint hier Giraudoux die Entscheidung der klassischen Tragödie:

> Il est si facile, *comme dans les tragédies,* d'enlever au mot devoir les parcelles d'amour qu'il contient, au mot amour les parcelles de devoir dont il déborde, et de faire une pesée *décisive mais fausse.* S. 158

Sein ganzes Gewicht erhält dieser Satz, indem er in der zentralen Szene steht, die in ihrer ganzen Konstellation eine klassische Entscheidungsszene kopiert, deren «coup de théâtre» es aber ist, dass sie im scheinbar Unentschiedenen verläuft. Pathetisch von Eva zum Entschluss herausgefordert:

Entre cette *lumière* et cette *obscurité,* que choisis-tu? S 166

antwortet Siegfried:

Que peut bien choisir un *aveugle!* S 167

---

[1] Vgl. Th. Spoerri *Trieb und Geist bei Racine,* Arch. f. d. Stud. d. n. Spr. 163, p. 60 ff.

Blindheit gegenüber Evas Kategorien von Licht und Dunkel, von Liebe und Ehre, ist der bildhafte Ausdruck dafür, dass das Siegfrieddrama sich in einer andern Welt entscheidet. Wenn Siegfried daher nach dieser Szene wieder auftritt, so ist er schon an der französischen Grenze, wo ihn die deutschen Generäle zurückzuhalten suchen:

> Nous venons vous supplier, mon cher Siegfried, de revenir sur votre *décision. — J'ai eu à décider de quelque chose?* — Du choix de votre patrie. — *Cette décision avait été prise* le jour où je suis né. S 180

Damit ist gegenüber der Welt der Entscheidung diejenige der Enthüllung wörtlich gesagt. Die Linie des Dramas wird zu der einer immer reineren Manifestation der Wahrheit. Jede dramatische Spannung und jeder Schock ist letzten Endes nur ein scheinbarer, aus dem sich allmählich die einzige wahre Entscheidung, jene, die am Ursprung liegt (le jour où je suis né) herauslöst. In Zeltens ironische Sprache übersetzt heisst dies einmal:

> Mon drame débute par où finissent les mélodrames. S 47

Ursprung indessen ist erst dort Wirklichkeit, wo sich das Leben zur Ganzheit eint. Hatte die Fallinie des Romanes immer wieder nur bis zur Oberfläche des Wirklichen gereicht, so ist es nun derjenigen des Dramas aufgegeben, verwandelnd in den Soff einzudringen. Es genügt nicht mehr, die unwahre Epoche von Siegfrieds Existenz vor der wahren zusammenbrechen zu lassen, sondern jene muss dem wiederentdeckten wirklichen Leben integriert werden.

Damit wird auch jene Einheit, die im Romane aus der glücklichen «coïncidence» des Innern mit dem primär von aussen Gegebenen entstand, nicht mehr geglaubt[1]; sie muss von innen her selber gestaltet werden:

> *La seule unité* dans cette existence hachée a été de ne jamais me dérober, ni aux appels qui viennent de l'ombre ni à ceux qui viennent de la lumière. De quel droit me déroberais-je à cette parenté nouvelle? S 186

[1] Dafür ist der äusserste Exponent die Wandlung des Titels von Mensch und Land *(Siegfried et le Limousin)* zu Mensch *(Siegfried)*.

sagt Siegfried. Das willentliche Drinnenbleiben ist die Grundbedingung für die Einheit seiner Existenz. So war schon in den Wörtern jenes stete Mühen gewesen, sich nicht der Realität der Dinge zu entziehen, damit die Einheit der Sprache möglich werde. Siegfrieds Geständnis, das von den gewaltsam abstrahierenden Wörtern (das Land *ohne*) mitten in jene des Kontaktes führt (liens, attacher, resserrer) mag noch deutlicher die Identität zeigen von dem Entweichen der Sprache in den leeren Begriff und dem Entweichen des Menschen aus seiner inneren Richtung:

> J'ai songé avant-hier à disparaître, à chercher un asile dans un troisième pays, dans un pays ... *sans voisins, sans inauguration* de monuments aux morts, *sans morts.* Un pays *sans guerre* passée, *sans guerre* future. Mais plus je cherchais sur la carte, plus les *liens* qui *m'attachent* aux nations qui souffrent et pâtissent se *resserraient,* et plus je voyais clairement ma mission.
> S 182

Drinnen aber beginnt die eigentliche Umgestaltung zur einzig möglichen Einheit:

> Il n'est pas de souffrances si contraires, d'expériences si ennemies qu'elles ne puissent se fondre un jour en une seule vie, *car le cœur de l'homme est encore le plus puissant creuset.* S 191

In diesem zentralen Bilde des gewaltigen Verschmelzens der Gegensätze ist die Resignation des Romanes überwunden und zugleich das Entweder-Oder der klassischen Tragödie. Durch die Entdeckung der Ganzheit schaffenden Kraft des Herzens ist Giraudoux dem Wesen der führenden heutigen Dichtung zutiefst verbunden, und er weiss das Heutige:

> Je rentrerai en France ... comme le premier bénéficiaire d'une *science nouvelle,* ou d'un *cœur nouveau.*
> S 191

Ist aber hier überall diese neue einende Macht erst *gesagt,* so bekommt sie darauf selber wieder ihre schöpferische Gestalt: Sie ist zum Bild geworden in einer der schönsten Stellen des Dramas, in Siegfrieds Abschied von Deutschland: in

seiner letzten deutschen Nacht steht Siegfried allein auf dem Balkon im Schnee und er vermag sich nicht von dieser Landschaft zu trennen:

> Sur toute cette étendue il régnait une allure des vents, une ronde des reflets, une conscience nocturne *dont je ne pouvais me détacher...* S 202

indem er sich aber nicht losreisst, vielmehr die ganze Kurve des Kontaktes durchlebt, zieht diese Kurve sich organisch zu ihrem Ende: es entsteht keine Wunde zwischen ihm und Deutschland:

> Si bien que lorsque la nuit a pâli, hier matin, *c'était mon passé qui pâlissait,* il me semblait que j'avais pris mon vrai congé et que *j'étais prêt.* S 202

Oder sie hat sich in überwindende *Tat* umgesetzt, wenn Siegfried die ihm angebotene Versuchung, sich in Deutschland als tot auszugeben und damit vergöttern zu lassen, zurückweist:

> Je déteste flatter. Siegfried vivra. S 189

Im Roman, der nach der Enthüllung nur die Hüllen zu vernichten vermag, bleibt dem Heimkehrenden nichts übrig, als den Pseudotod als Ertrunkener anzunehmen (vgl. S + L 239 ff.), und bezeichnend ist dessen letztes Wort:

> Le râle des genêts et le faisan bavarois *m'abandonnent.* S + L 296

gegenüber dem Drama:

> Je *ne* vous *abandonne pas.* Je ne vous fuis pas. S 186

So zeigt sich hier im Innern, im Herzen, wo die scheinbar unvereinbaren Existenzen verschmolzen werden, die Entsprechung zu jener äussersten Schicht der Sätze, in denen auch nicht ein unwesentliches «Darüber» enthüllend abfiel, sondern eine neue Ganzheit von Ornament und Ding erschaffen worden war (Brodé sur... C'est le coussin qui parle).

Als innerste Dimension aller Einheit aber enthüllt sich immer mehr die Liebe. Sie ist stets Gegenwart in Geneviève

Und gestaltet den ganzen letzten Dialog zwischen dieser und Siegfried. Geneviève weiss, dass sie im Grunde nichts anderes vermag, als im Geliebten jene innere Richtung nach dem eigenen Ursprung zu bewahren. Dieses Wissen stellt sie in der zentralen Szene als innersten Sinn des Schweigens Evas Gewaltsamkeit entgegen:

> — Pourquoi vous taisez-vous? — . . . Je pensais, aussi, que tout ce que nous pourrions dire, *des voix plus hautes le disent* à notre ami. S 156

So versucht sie auch in diesem Schlussdialog nichts anderes, als Siegfrieds treu bewahrte Erinnerungsschichten zurückzugeben. Aber immer wieder spiegelt sich nun in ihren Worten die einende Kraft ihrer Liebe. Wenn sie erzählt:

> Tu sais ramer, tu sais nager, tu plonges. S 206

oder, ebenso selbstverständlich wie hier vom Virtuellen ins Aktuelle, von der Vergangenheit in die Gegenwart hinübergleitet:

> A chaque rocher tu me *déchargeais* d'un fardeau, d'un vêtement. Tu *arrives* à leur sommet avec des sacs à main, des ombrelles. . . S 207

So ist in ihr Gestern und Heute, der Mensch und seine Geschichte zur Einheit geworden. So fühlt sie auch in Siegfrieds wiedererwachendem Gefühl Vergangenes und Kommendes ineinanderströmen:

> Dans le pays de l'amour ou de l'amitié, cet élan que tu sens au fond de toi *vers l'avenir,* c'est là *le vrai passé.* S 209

Endlich aber erhält auch Siegfrieds Grundproblem, die Einheit seiner deutschen und französischen Existenz, die letzte Klärung. Geneviève hatte geschworen, dass keine Folter ihr je seinen deutschen Namen entreissen werde; aber mit dem letzten Worte des Dramas:

> *Siegfried,* je t'aime S 213

ist Siegfrieds Einheit in ihrer Liebe wirklicher geworden als jedes Gelübde.

*

Durch diese umfassende Macht, in der endlich das ganze Siegfried-Drama aufgefangen wird, zeichnet sich dieses aus vor allem übrigen Schaffen Giraudoux'. Denn nirgends wird bei ihm die einheitschaffende Kraft des Herzens und der Liebe so durchgehend gestaltet und geglaubt, wie hier. Später bricht diese Einheit wieder auseinander vor der Wirklichkeit stärkerer Mächte. Mit Edmée, die aus dem mit ihrer ganzen liebenden Kraft gestalteten einfachen Leben unter der Macht des sie erwählenden Engels weicht, mit Ondine, die die Erde wieder lassen muss, weil die Reinheit ihrer Liebe jene Mauern nicht zu erschüttern vermag, durch welche die Menschen geschickt den Abgrund zu verbauen wissen, aber auch den Himmel, wird gerade dieses Auseinanderbrechen zum Hauptthema der zentralsten reifen Werke, um in *Sodome et Gomorrhe* endlich den Weltuntergang zu bedingen.

Wenn damit aber auch alles unter fundamental neuen Aspekten erscheint, so ist doch in diesem Zurücksinken Ondine's ins Element ihres Ursprungs, im erschütternden Ende des *Choix des Elues*, wo von der vom Engel gelassenen Edmée das Abenteuer wie eine allzuschwere Last in das Herz ihres Kindes fällt und im Untergang des letzten Dramas immer noch jene ursprüngliche Fallinie Giraudoux' zu spüren: Sie war aus ihrer flüchtig spielerischen Zeichnung in frühen Sätzen im *Siegfried* zur eigentlichen Strukturlinie vertieft worden, um darauf in einer von neuem aufgebrochenen und weitere Räume erfassenden Welt immer unaufhaltsamer in den Abgrund zu führen.

Darin dass sie in der Geschlossenheit gerade des Siegfried-Dramas aufgefangen wird und in dessen rein menschlichen Massen aufgeht, weist diese Linie auf die besondere Bedeutung dieses Dramas hin: *Siegfried* ist ein entscheidender Durchgang. Alles abenteuerhaft Phantastische ist hier in rein irdische Tatsächlichkeit zurückgeholt und in der einen Bewegung seiner Strukturlinie gelöst. Im Augenblick aber, wo Giraudoux' Werk darauf wieder in weitere Dimensionen wächst, da ersteht jenes Phantastische als das Wunderbare in einer den Göttern und dem mythischen Ursprung nahen Welt. Und so wie die liebenswürdige Pose jener frühen Kurzgeschichte:

... de la main tu époussetas sur la surface de l'eau quelques taches ensoleillées *comme ... une ondine* les écailles détachées d'elle. *Mais tu n'étais pas une ondine.*
S + L 147

im Drama der Ondine zur mythischen Wirklichkeit geworden ist, vermag das Wunderbare nun als Substanz lebendig zu erscheinen.

Der Weg zu dieser neuen Wesentlichkeit aber beginnt in der entscheidenden Verinnerlichung des ersten Dramas.

S+L = *Siegfried et le Limousin.* Paris Grasset 1922.
S = *Siegfried.* Paris Grasset 1928. 25e éd. (définitive).

CHRONIK

ZUR KUNST DER DARSTELLUNG BEI HOMER

Renata von Schelihas *Patroklos* (Basel, Benno Schwabe, 1943) hat unter den Philologen Zustimmung und Ablehnung gefunden. Die Gegner scheinen in der Mehrzahl zu sein. Das war kaum anders zu erwarten. Alles, was Homer betrifft, ist von Jahrtausenden der Kritik so schwer belastet, dass beinahe jede Meinung sich heutzutage mit gewichtigen Argumenten vertreten lässt und gegen jede Behauptung irgendwelche Waffen geschmiedet sind. Es kann sich hier nicht darum handeln, ernstlich teilzunehmen an dem Streit. Wer selber nicht zur Zunft gehört und andererseits in der Homerliteratur bei weitem nicht so bewandert ist wie die Verfasserin des «Patroklos», hat allen Grund, bescheidentlich aufzutreten und seine Ansicht etwa so vorzutragen wie ein Ausländer, der in Fragen des Landes, weil er gerade daneben steht, freundlicherweise auch noch befragt wird.

Ein solcher Partner wird zunächst einmal seiner Verwunderung über die Methoden der Homerkritik Ausdruck geben. Seit — mit Schiller zu reden — der «Wolf» den Dichter in Stücke gerissen hat, ist es üblich geworden, Widersprüche, Duplikate, Unstimmigkeiten

aller Art zu suchen, in der Absicht, Teilstücke der Ilias und der Odyssee verschiedenen Dichtern zuzuweisen. Oft war dabei, zugestandenermassen, der individuelle Geschmack massgebend. Man findet die Wiederholung von Versen an gewissen Stellen unschön und bezeichnet sie darum als unecht. Man scheidet eine Handlung aus, weil sie nicht zu dem einmal angenommenen Charakter des Helden passe.

Hier müssen die Philologen sich wohl den Angriff von aussen gefallen lassen. Denn mit solchen Urteilen begeben sie sich ins Gebiet des Aesthetischen, wo sie von Hause aus nicht besser legitimiert sind als irgendwer, der seinen Homer wiederholt mit wacher Liebe im Urtext gelesen hat. Wenn es sich darum handelt, den Text der homerischen Epen zu revidieren, so dürfte es doch korrekterweise nur mit den sachlichsten, allem Belieben entzogenen Argumenten, also mit metrischen, lautgeschichtlichen, grammatischen usw. geschehen. Leider müssen wir hören, dass auch die Untersuchungen dieser Art zu keinem Ziel gekommen sind. Wer deshalb ein Bedürfnis empfindet, an die eine grosse Dichterpersönlichkeit Homer zu glauben, der braucht kein schlechtes Gewissen zu haben. Es wird ihn niemand mit mathematischer Strenge vom Gegenteil überzeugen. Die «Doloneia» in der Ilias und den Schluss der Odyssee, die einzigen grösseren Partien, die kaum zu retten sind, gibt er vielleicht noch gerne preis. In Renata von Schelihas *Patroklos* aber findet er ein Buch, das ihn in seinem Glauben bestätigt. Schon in der Einführung *Ueber Homerische Fragen* wird es deutlich gesagt: «Mag man nämlich über einzelne Stellen, ob man sie als ursprünglich homerisch oder als späte Zutat auffassen will, uneins sein, so gibt es doch ein Element der Dichtung, das unzweideutig den Text, den wir zugrundelegen, als ein in sich zusammengehöriges Ganzes erweist, weil es notwendig nur von einem und demselben Dichter stammen kann: wir meinen die Komposition der Epen und das, worauf offenbar die Komposition angelegt ist, die reiche und zugleich einheitliche Schilderung der Charaktere.» Und ferner: «Das ausgewogene Gleichgewicht . . . in dem alle Teile der Epen zueinander stehen, der harmonische Aufbau, der auch weitausgreifende Episoden wieder in die Haupthandlung einmünden und die in so vielfachen Schichten des Lebens sich abspielenden Szenen in rhythmischer Folge wechseln lässt . . . ist nur denkbar als die Schöpfung eines genialen Geistes.»

Der Beweis für diese Behauptung wird vor allem in dem Kapitel *Homers Kunst der Darstellung* angetreten. Nur was in diesem Abschnitt gesagt ist, sei hier etwas näher untersucht.

Am Anfang ist die Rede von dem grossartigen Andante, dem

gleichmässigen Ton Homers. Dieses Gleichmass sei in nachantiker Zeit missverstanden worden. Statt darin die «geniale Bändigung eines ungeheuren Stoffes, die Meisterschaft, Vieles mit Wenigem zu sagen» anzuerkennen, habe man die Breite als Hauptmerkmal des homerischen Stils bezeichnet und dem Dichter hemmungslose Lust am Erzählen zugeschrieben. Unter anderem wird Vossens Uebersetzung für dieses «Fehlurteil» verantwortlich gemacht. Nun mag ja Voss allerdings, zumal in der Ilias, manchmal einen zu behaglichen Ton anschlagen; aber die schönen Proportionen, wenn solche wirklich sichtbar sein sollten, könnte er damit doch nicht stören, da er ja Vers für Vers übersetzt. Und wenn die deutschen Klassiker den «homerischen» Stil vor allem für idyllische Themen angewandt haben, sollte darum Homer selbst für sie zum Idylliker geworden sein? Oder wählten sie nicht vielmehr die idyllischen Themen, weil sie erkannten, dass homerische Diktion in neuer Zeit — leider! — nur noch im Idyllischen möglich sei? Und ausserdem: gibt es nicht so gut heroische wie idyllische Weitschweifigkeit, und umgekehrt, heroische so gut wie idyllische Präzision? Wir können nicht anders: Goethes idyllisches Epos «Hermann und Dorothea» erscheint uns viel ausgewogener als die Ilias und die Odyssee. Und Beobachtungen, wie die Autorin sie bei Homer anstellt, schienen uns viel eher bei solchen deutsch-klassischen Werken am Platz.

Doch welcher Art sind diese Beobachtungen? Wir lesen treffliche Sätze über Homers Menschengestaltung. Nur der eine Thersites, der «dem Dichter fremd ist», wird unter die Lupe genommen und genau portraitiert. «Die eigentlichen Helden aber werden durch zahllose über das Werk hin verstreute Bemerkungen geschildert.» Die Beispiele sind überzeugend. Aber der Schluss, den die Verfasserin zieht, scheint uns doch anfechtbar. Ein Held wird erst allmählich in seiner ganzen Existenz sichtbar. Wir müssen alles, vom ersten bis zum letzten Gesang zusammenhalten, um ein vollständiges Bild von Odysseus oder Achill zu bekommen. Also, folgert sie, ist das homerische Epos ein einheitliches Ganzes. Wirklich? Könnten nicht bestimmte Züge auch fehlen oder viele andere noch dazugedacht werden? Die Schilderungen sind rein additiv. Der Dichter könnte jederzeit aufhören oder am Schluss noch weiterfahren und Neues in Fülle dazu erfinden. Und stimmen die einzelnen Züge eines Charakters denn auch immer zusammen? Auch das ist eine heikle Frage. Widersprüche lassen sich leicht als psychologischer Tiefsinn erklären, im Sinne von Conrad Ferdinand Meyers Vers:

> ... ich bin kein ausgeklügelt Buch,
> Ich bin ein Mensch mit seinem Widerspruch.

Nicht minder berechtigt ist in vielen Fällen aber wohl auch die Ansicht, der Dichter habe später einfach vergessen, was er früher gesagt hat.

Noch skeptischer sind wir gegen manche angebliche «Feinheiten» Homers (Renata von Scheliha liebt dieses Wort und macht davon überschwänglich Gebrauch). Ein Beispiel:

«Im neunten Gesang der Ilias, nachdem Odysseus und Phoinix in ausführlichen Reden Achill zur Teilnahme am Kampf zu bestimmen suchten und der Pelide ihnen erwidert hat — also fast am Ende dieser langen Auseinandersetzung — bittet Achill Phoinix, bei ihm die Nacht zu verbringen und, so heisst es dann weiter: Schweigend winkte er mit der Braue Patroklos zu, Phoinix das Lager bereiten zu lassen. Durch diesen einen Wink, durch nichts anderes erfahren wir, dass während all der Reden Patroklos zugegen war und seine ganze Aufmerksamkeit auf Achill richtete, ohne mit Worten auf Achill einzudringen, ihm zu raten oder ihn aufzustacheln, nur durch seine Gegenwart, seine stille Teilnahme dem Freund in dieser entscheidenden Stunde beistehend. Die selbstverständliche Zusammengehörigkeit der Freunde wird uns gerade hierdurch besonders deutlich, und wie könnten wir ohne dieses Wissen verstehen, was Achill durch Patroklos' Tod verlor?»

Es sei uns erlaubt, dem Dichter eine solche Feinheit nicht zuzutrauen. Hier hat die Verfasserin wohl ihr Kult der Männerfreundschaft irregeleitet. Das ist zu intim, zu modern-psychologisch und könnte unsere Lust an Homer viel eher stören als vertiefen. Den Abschluss des Gesprächs muss eine gastliche Gebärde bilden. Damit sie schicklich vollzogen werden kann, muss auf einmal Patroklos dastehen. Kein unbefangener Leser fragt danach, wann er aufgetreten ist. Ja, er möchte ganz allgemein annehmen, dass es in homerischer Dichtung überhaupt nichts Unausgesprochenes gibt.

In der Odyssee steckt Mentes-Athena gleich zu Beginn ihren Speer in den Speerbehälter im Haus des Odysseus. Das soll uns bereits darauf aufmerksam machen, dass sich die Waffen im Saal befinden. Wenn Odysseus dann den Kampf mit den Freiern vorbereitet, sollen wir uns daran erinnern und von der Frage bedrängt sein, wie er über die Feinde, die sich so leicht bewaffnen können, siegen wird. Achtzehn Gesänge liegen dazwischen! Wie reimt sich das zu dem mündlichen Vortrag, an den der Dichter auch nach dem Zeugnis Renata von Schelihas gedacht haben muss? Wer behält das im Gedächtnis? So kombiniert nur der Gelehrte der in seinem Homer jahrzehntelang vor- und zurückgeblättert hat oder über ausführliche Register verfügt.

Die Wiederholungen bei Homer haben viel Kopfzerbrechen ver-

ursacht. Renata von Scheliha weiss Ansprechendes darüber zu agen:

«Die Wiederholungen gleicher Inhalte durch gleiche Worte beschränken sich fast nur auf die einfachsten Tätigkeiten und Verrichtungen des Lebens, auf die Bereitung von Mahlzeiten, auf Schlafen, sich Ankleiden und sich Rüsten, auf die Vorbereitung zur Wagenfahrt und zur Schiffahrt usw., also auf alles das, was auch in der Wirklichkeit wohltätiger Mechanisierung anheimfällt, was sich auch im Leben, und zwar im schlichtesten wie im höchsten, im friedlichsten wie im bedrohtesten, immer wiederholt. Solche Wiederholungen bilden gleichsam das Fundament, durch welches Homer die ganze Breite des Lebens darzustellen vermag. Von diesem Fundament ausgehend, könnte man geradezu von einem pyramidalen Aufbau der homerischen Dichtung sprechen, wobei das gleiche, das der biotischen Sphäre angehört, und das in der Darstellung am häufigsten und genauesten wiederholt wird, die Grundlage bildet; durch eine Reihe von Episoden, Szenen und Motiven, von denen das wiederholte gleiche nur einen kleinen Bestandteil ausmacht, steigt dann die Pyramide allmählich zu dem Einmaligen, Einzigartigen, Grossen, bei dem keine Wiederholung in der Darstellung stattfindet, weil es im Leben wie in der Dichtung unwiederholbar ist.»

Das ist bestechend, trifft aber kaum auf alle Wiederholungen zu. Renata von Scheliha bemüht sich, den Wiederholungen in der höheren Sphäre eine feinere Bedeutsamkeit zu unterlegen. Andromache (Z, 389) eilt auf die Zinnen *μαινομένῃ εἰκυῖα*, einer Rasenden ähnlich, um den Kampf vor der Stadt zu betrachten. Darauf folgt das Abschiedsgespräch mit Hektor. X, 460 vernimmt Andromache die Klagen der Troer um Hektors Tod und eilt auf die Zinnen *μαινάδι ἴσῃ*, einer Rasenden gleich.

«Unwillkürlich», so heisst es da, «müssen wir hierbei an jenes Abschiedsgespräch denken, und durch die Steigerung, da Homer sie damals «einer Rasenden ähnlich» nannte, nun aber «einer Rasenden gleich», wird ihre besinnungslose, nur allzusehr gerechtfertigte Angst offenbar.»

Hier liegen sechzehn Gesänge dazwischen! Es bleibt uns nur übrig, den Kopf zu schütteln und darauf aufmerksam zu machen, dass *ἴσῃ* und *εἰκυῖα* an verschiedenen Stellen im Verse stehen und die Aenderung also wohl durch metrische Gründe hinreichend erklärt ist.

Hat Homer es nötig, dass man solche «Feinheiten» in ihn hineinliest? Gewiss, auf kürzere Strecken sind grösste kompositionelle Qualitäten sichtbar. Die Verfasserin hat viele ausgezeichnet her-

ausgearbeitet. Das Kapitel *Patroklos* ist ein Meisterstück der Interpretation, vor dem auch die Philologen respektvoll den Hut abziehen dürften.

Zumal in der Kunst des Ueberbietens ist Homer ein unübertroffener Meister — aber auch dies wohl nur in dem Rahmen, den der mündliche Vortrag erlaubt. Die Komposition im Grossen scheint uns mehr äusserlicher, um nicht zu sagen, mechanischer Natur, so dass man sich mit der Vorstellung eines nachträglichen Bearbeiters wohl befreunden mag, ohne dass man genötigt wäre, diesem Bearbeiter allzu geniale Fähigkeiten zuzutrauen. Im übrigen haben wir die Schönheit immer wieder in der einzelnen Szene, ja im einzelnen Vers gefunden. Der einzelne Vers, der einzelne Vorgang hat bei Homer eine Selbständigkeit wie sonst bei keinem anderen Dichter. Schon der Hexameter ist, wie Humboldt bemerkt, eine ganze Welt für sich, das beschwichtigte Chaos, immer wieder und immer wieder neu und herrlich. Das homerische Epos ist — oder um die gelobte Bescheidenheit nicht zu vergessen — scheint uns darum ein ganz parataktisches Gebilde zu sein. Die Addition ist Kunstprinzip. Es werden Einzelheiten addiert, bis der orbis terrarum nach möglichst vielen Richtungen abgeschritten ist. Die Ilias könnte länger, doch auch um viele Gesänge kürzer sein. Auch das Stereotype des Ausdrucks bis in die höchsten Sphären hinauf lassen wir uns nicht ganz wegräsonnieren. Einmal geprägte Formeln werden mit Freude wiederholt. Es ist, als ob Homer zu verstehen geben wollte: So sind die Dinge festgestellt und so bleiben sie. Den ersten ungeheuren Triumph über das schwankende, ungewisse Leben bewundern wir darin, denselben Triumph, der in der Rationalisierung der Götterwelt fühlbar wird. Und das ionische Fabulieren, die Märchenfreude, die Lust am bunten Treiben in Schlachten, auf fernen unbekannten Inseln? Wir gäben das nicht gerne hin für jenen subtilen Künstler, den Renata von Scheliha uns einreden will.

Ueber die Homerische Frage ist damit gar nichts ausgemacht. Aber ob ein, ob viele Dichter: dieser Zweifel wird uninteressant für den, der im Additiven und Stereotypen das Wesen der epischen und zumal der homerischen Kunst erblickt und der dies Schlichte so wundervoll findet, dass er nichts weiter dazu bedarf, um in unvergänglicher Liebe dem Dichterischen zugetan zu sein, das auf den Namen Homer getauft ist. *Emil Staiger.*

DER STIL JULES SUPERVIELLE'S

Uns mit dem Heutigen auseinanderzusetzen ist wohl das Dringendste, was uns aufgegeben wird, wenn wir unsere eigene geistige Situation erkennen wollen. Und es ist auch das Schwerste. Denn das Heutige hat die Zeit noch nicht filtriert; sie hat das Wesentliche noch nicht geschieden von dem, was nur der Gegenwart gehört, und es hat sich noch kein Hintergrund gebildet aus verbindlichen Formen, von dem die Betrachtung es abheben könnte, um es zu messen. Wo aber die Auseinandersetzung gelingt, da ersteht eine Welt, die uns tiefer angeht, als alle historisch gewordenen Räume.

Dies gilt im schönsten Sinne von der Arbeit *Lotte Speckers* [1] zu dem neben Paul Eluard zweifellos bedeutendsten heutigen Lyriker Frankreichs: *Jules Supervielle.* Ihr einzig auf die Methode hinweisender Titel «Eine Stilstudie» ist bedeutungsvoll: es wird nicht ein weltanschauliches Thema gestellt, auf welches hin der Dichter untersucht werden soll, nicht ein Standpunkt gewählt, um die Stilphänomene, die sich von ihm aus erhellen, aneinanderzureihen. Vielmehr ist Stilkritik im reinsten Sinne gemeint: eine Betrachtung, die es wagt, auf alle Standpunkte und vorgebildeten Kategorien radikal zu verzichten und das dichterische Werk aus seinen sprachlichen Mitteln gleichsam mitzuerarbeiten, um so dessen Struktur von innen her erfassen zu können. Das unvoreingenommene Fragen, das sich allein an den Dichter selber wendet, mag schon naheliegen, eben weil der Moderne gegenüber die Massstäbe fehlen, und weil über Supervielle noch keine grundlegende Arbeit existiert, gegen welche sich diese Studie abgrenzen könnte; und doch müsste wohl alle Stilkritik immer mehr erkennen, dass im Letzten nur diese Haltung die eigentliche Antwort vielleicht bekommen kann.

Nirgends wird diese Methode des Miterarbeitens so konkret fassbar, wie in den letzten Kapiteln, wo die Verfasserin in streng sachlichem Vorgehen am sprachlichen Atom, dem Worte, zeigt, wie der Dichter seine lyrische Welt stufenweise aufbaut. Bezeichnenderweise liegt hier die vom Genfer Linguisten de Saussure aufgestellte Lehre der «valeur linguistique» [2] methodisch zugrunde: die gleiche nie nachlassende Mühe, mit welcher der Linguist Bedeutung und Bereich eines Wortes der Sprachgemeinschaft zu si-

---

[1] Lotte Specker: *Jules Supervielle. Eine Stilstudie.* Emil Rüegg, Zürich 1942.

[2] F. de Saussure: *Cours de linguistique générale.*

chern sucht, wird hier auf den einzelnen Dichter angewendet. Denn die Verfasserin, die weiss, dass alles im Worte liegt, weiss auch in jedem Augenblick die tiefe Problematik des Wortes. Es enthält keinen umgrenzten Sinn, lebt nicht statisch «an sich» vielmehr in unablässiger, beziehungsreicher Bewegung.

Schon in jeder syntaktischen Verwendung wird die Energie des Wortes in andere Richtung gesteuert. Es zeigt sich schon am einfachsten Beispiele: im transitiven «comprendre» von Supervielle's spätem Werke leuchtet eine neue konkrete Welt auf gegenüber dem früher ausschliesslich gebrauchten «comprendre que, comprendre ce que».

Vor allem aber wird durch jede neue Umgebung eine andere latente Bedeutung aktualisiert. Erst in der wechselseitigen Beziehung wird Sinn lebendig und das dichterische Bild erschaffen. Indem Supervielle z. B. dieses Verb «comprendre» zwischen die beiden Pole von konkretem «saisir» und abstraktem «savoir» setzt, wird die ganze ursprüngliche Dimension seiner Doppelbedeutung lebendig:

> Tomberai-je avec ces mains
> qui me servent à *comprendre*
> Encore plus qu'à *saisir?* (p. 182)
> Morts, je demande un *coup de main*
> Pour *comprendre* tout ce qui vient...
> Il est encore trop tôt pour *comprendre* et *savoir,*
> Le regard est grevé d'un peu d'obscurité. (p. 183)

Aber diese wechselseitige Erhellung der Wörter in einem vorliegenden Bilde genügt noch nicht, um dessen ganzen Bereich zu ermessen. Denn «in jeder Metapher scheint in Supervielle's Lyrik jede vorherige Verwendung derselben enthalten zu sein und deren Begriffswert mitzubestimmen» (p. 169). Damit ist die Betrachtung des Wortmaterials zugleich in der *Entwicklung* gefordert. Wenn die Verfasserin das für diesen Dichter zentrale Sprachfeld — das Feld der Verben, die unmittelbar den Vorgang geistiger und körperlicher *Durchdringung* spiegeln — betrachtet, ist ihr Blick daher stets auf das Werden gerichtet: es entsteht ein spannendes Entwicklungsbild, an welchem sich zeigt, wie die Verben, die im Laufe von Supervielle's Schaffen dieses Feld beherrschen, immer mehr Welt zu verwandeln vermögen. Nach den Ausdrücken der vorwiegend linearen Durchdringung (traverser) gewinnen jene an Bedeutung, die raumhafte Tiefe gestalten (dévorer, parcourir), bis immer mehr eine innere Sinndimension im konkreten Bilde erfasst wird (comprendre, reconnaître). Zugleich wird aber auch mit

jedem einzelnen dieser Verben der ganze Weg zurückgelegt: zunächst unmittelbar aus dem Sprachgebrauch übernommen, werden sie mehr und mehr mit Bewusstsein und schöpferischem Willen durchdrungen, mit syntaktischer Spannung erfüllt, bis die bildhafte Gestaltung ihren Doppelsinn lebendig erschliesst. Damit werden sie lebendige Mitte zwischen konkret und abstrakt, wie es hier am Beispiel von «comprendre» freilich nur angedeutet werden konnte.

In diesem stufenweisen Mitgehen offenbart sich immer reiner das innerste Gesetz von Supervielle's Verbalbild und seiner ganzen Lyrik: durch das Gestalten selber, das die Wörter in beiden Ordnungen, derjenigen des Körpers und derjenigen der Seele lebendig werden lässt, wird Durchdringung, d. h. Ineinsbildung der gegensätzlichen Daseinsformen erschaffen, bis in den seltenen Augenblicken reiner Vision innen und aussen, Durchdringung und Durchdrungensein, Handeln und Sein bildhaft ineinander da sind:

> Nous les enfants perdus maltraités par le jour
> Et la grande lumière,
> Ramassés par *la nuit poreuse et pénétrante*
> Plus sûre qu'un lit sûr sous un toit familier. (p. 185)

Auf einer derartigen Einheit, in welcher dem einzelnen Elemente seine ganze Funktion gleichzeitigen Seins und Handelns zurückgegeben wird, beruht die Darstellungsform, die Supervielle in seinem ganzen Werk vorbereitet und in seiner vollendetsten reifen Lyrik erreicht: *die mythische Fabel.*

Indem aber damit die linguistische Untersuchung bis in die letzte Dimension von Supervielle's eigenstem Strukturgesetz zu dringen vermochte, wird hier wieder einmal bestätigt, wie identisch die Betrachtungsweisen von Linguistik und Stilkritik sein können und dennoch dort, wo sie kompromisslos auf den eigenen Gegenstand angewendet werden, ein in sich geschlossenes, unabhängiges Bild zu geben vermögen. Diese Unabhängigkeit ist um so eindrucksvoller, als hier in jedem Augenblick das Wunder dichterischen Schaffens gegenwärtig bleibt. Und dies wird nicht etwa zu erreichen versucht durch eine «literarische» Bildhaftigkeit der Sprache. Vielmehr versagt sich diese streng alle bildhafte Verhüllung, um nur das Tatsächliche selber lückenlos aufzuzeigen und bezeugt damit, wie gerade eine solche ehrfürchtige Haltung vor dem Seienden dem Dichterischen am nächsten zu kommen vermag.

Ihr ganzes Gewicht erhalten diese linguistischen Kapitel dadurch, dass ihnen eine ausführliche Darstellung von Supervielle's

Weltbild vorausgeht. Auch dieses ist in seiner Entwicklung ge-sehen, oder vielmehr miterlebt: von einem mächtig impulsiven Strom radikal der Natur hingegebener Lyrik zur Auflösung der Gegenstände äusserer Welt vor der brennend bangen Frage nach der Bedeutung aller Dinge, bis zur Durchdringung von Bedeutung und Sein, Unendlichem und Endlichem in der Welt seelischer Tiefe, wo sich des Dichters leidenschaftliche Sehnsucht nach Ein-heit stufenweise erfüllt.

Hier nun wird vorwiegend vom Motiv her gearbeitet. Indem dieses aber nirgends an sich betrachtet ist, sondern immer inner-halb seiner sprachlichen Inkarnation, bleibt die Methode sich grundsätzlich gleich.

Auch in dieser Auseinandersetzung mit den grossen Themen von Supervielle's Schöpfung — die Nacht und der Tod, Ursprung der Welt, innerer seelischer Raum etc. — geht es zuletzt darum, in der lebendigen Darstellung das Schaffensprinzip zu ergründen. Dabei tritt wieder dieselbe Linie zutage: wie das unmittelbar Gegebene der Sprache, so wird auch die Gegebenheit der Welt zunächst un-verwandelt übernommen, dann allmählich mit dem Bewusstsein ergründet, bis es in der Durchdringung so angeeignet wird, dass nach seinem Gesetz der Dichter eigene Welt schöpferisch zu ge-stalten vermag. Diese zwingende Uebereinstimmung ist ein wun-derbarer Beweis dafür, dass die vitale Mitte gefunden wurde.

So wird hier wie mit dem Verbalbild mit den einzelnen zentralen Themen der lange Weg zurückgelegt von einem ersten oft spiele-rischen Sagen bis zur eigentlichen Gestaltung, und in einem der-artigen geduldigen Erarbeiten wird die langsame Stetigkeit, die Supervielle's Entwicklung charakterisiert, greifbar vermittelt. Denn wie für Blüte, Frucht und Baum, die immer wieder seinen Bildern Substanz geben, gilt das organische Reifen auch für dieses Werk.

In dieser absoluten Anerkennung des Organischen überwindet Supervielle zugleich das Experiment des programmatischen Sur-realismus. Obwohl er seinen Weg allein geht und nie ausgespro-chen einer der zahlreichen Schulen angehört hatte, die sich in den letzten Jahrzehnten in Frankreich bildeten, so zeigt sich doch im-mer wieder der Bezug zur heutigen Kunst. Aus einer weitgehen-den Kenntnis moderner Dichtung gelingt es der Verfasserin, diese Bezüge aufzudecken, wobei nicht Einflüsse festgestellt werden, sondern jene tiefere Einheit des Bewusstseins, in welcher alle schöpferischen Kräfte einer Zeit zusammengehören. In diesem Sinne werden vor allem einzelne Surrealisten schlaglichtartig ge-streift, woraus sich wichtige Bausteine zusammentragen liessen zu einer Kritik am surrealistischen Programm. Freilich nicht zu jener

Kritik, die immer noch glaubt, überlebte Werte bewahren und in die Zukunft projizieren zu müssen, vielmehr zu einer, die jenseits ansetzt, nachdem sie vorurteilslos mit der Lyrik Supervielle's in eine tiefere Schicht des Daseins gedrungen ist. Hier nun, in einer Welt, die wiederum als primär gegebenes organisches Ganzes angenommen wird, ist das «ailleurs», durch welches die Surrealisten glaubten, sich aus dem Bereich der wirkenden Naturkräfte hinausspielen zu können, aufgehoben.

Mais il n'est pas ailleurs,
Nulle part sur la Terre (p. 132)

Und vor einem neuen Gesetz natürlichen Wachstums, dem das schöpferische Moment nur Einheit sein kann von Tun und Schau, zerbricht die surrealistische Automatik, die das Schöpferische als willkürliche Kombination selbsttätiger Mechanismen begreift.

Aber es ist keineswegs nur dieses Organische, das sich hier in der Arbeitsmethode spiegelt, vielmehr hat es die vorurteilslose Haltung dieser Stilstudie ermöglicht, so tief in ihren Gegenstand hineinzuhorchen, bis in ihrer Darstellungs*form* die Züge von Supervielle's Welt gleichsam Bild geworden sind.

Dies zeigt sich gerade an dem Wesenszug am deutlichsten, der Supervielle's Werk durchgehend prägt und ihm zugleich seinen höchsten Grad von Gegenwart verleiht: sein fundamentales Wissen um das unablässige Sichwandeln aller Erscheinungsformen [1], von denen wiederum keine an sich lebt, sondern in unablässiger Wechselbeziehung zu allen andern. Denn nichts spiegelt sich so sehr in dieser Untersuchung, die weiss, dass sie keine Sprachform und kein Motiv erschliessen kann, ohne zugleich den Bezug zur ganzen Umgebung, zu Vorausgegangenem und Folgendem, herzustellen.

Indem aber damit immer wieder neu um den ganzen Zusammenhang gerungen wird, muss auch die unvermeidlich daraus resultierende Wiederholung gewagt werden. Und doch müsste wohl hier um der Darstellung willen an einigen Stellen der Weg gefunden werden zu einer gewaltsamen Raffung, zur Konzentration der Linienbündel in einer sicher gezeichneten Kurve, was zugleich auch eine persönlicher geprägte Struktur sichern würde. Das gilt vorwiegend von den ersten Abschnitten, wo sich das noch Suchende von Supervielle's früher Dichtung teilweise in der Darstellung re-

[1] So charakterisierte schon M. Raymond Supervielle als «le poète des métempsychoses, des métamorphoses de l'être» in *De Baudelaire au Surréalisme*, Paris 1933, p. 381.

flektiert, während sich die späteren Kapitel zu immer schärferen Konturen durchringen. Aber auch in diesen erwarte man keine abschliessend formelhaften Resultate und keine statisch umgrenzte Wertung. Es gehört zur Studie, die ihr Mass von innen her erarbeitet, dass erst aus der Darstellung selber sich die Hierarchie des betrachteten Gegenstandes ergibt: indem um das Strukturgesetz, d. h. um die Mitte von Supervielle's Schaffen gerungen wird, treten auch seine in der Mitte, also wertmässig am höchsten stehenden Werke von selber in den Gesichtskreis, während sich das Periphere automatisch ausschliesst. [1]

Parallel mit diesem Verzicht auf das ästhetische Urteil geht die Tatsache, dass hier nirgends bloss dichterisch-ästhetische Gesetze aufgedeckt werden. Denn in dieser Arbeit ist die für Supervielle wie für die Moderne als Ganzes geltende absolute Identität des schöpferischen Prinzipes mit demjenigen des menschlichen Daseins überhaupt Wirklichkeit geworden. Es entsteht daher keine Poetik, vielmehr eine Anthropologie: das aus der Formwelt seines Werkes erworbene Bild eines Menschen, das zugleich in letzte und allgemeine menschliche Zusammenhänge führt.

Gerda Neukomm.

---

[1] Auf diese Weise schliesst sich beispielsweise das Theater Supervielle's aus, dem die Intensität der Novellen und Gedichte fehlt. Es ist hier nicht der Raum, die schwierige Frage des Dramas zu erörtern, doch ist offensichtlich, dass kaum ein bedeutendes Drama zu erwarten ist in dieser fabelstrebenden Welt, in der Sein nicht mehr als Sagen (wie teilweise noch bei La Fontaine), sondern als reines Geschehen erscheint.

GLOSSEN

PAUL ELUARD: A TOUTE EPREUVE (1930)

Il ne faut pas voir la réalité telle que je suis.

Die «kopernikanische Wendung» des europäischen Denkens, die schon bei den Griechen begann, aber erst in Kant zum vollen Bewusstsein kam, bestand darin, dass man die Forderung «alle unsere Erkenntnis müsse sich nach den Gegenständen richten» umkehrte in die Annahme «die Gegenstände müssen sich nach unserer Erkenntnis richten». (Vorwort zur zweiten Auflage der *Kritik der reinen Vernunft*).

In dem Satz Eluard's findet die Gegenwendung des heutigen Denkens ihren lapidarsten Ausdruck. Die Sprachbewegung reisst über den Leser über das bloss Philosophische hinaus in die Tiefe eines menschlichen Vorgangs. Durch das Anonyme und Allgemeine des Anfangs getäuscht, schlittert man ahnungslos in den Satz hinein, bis man mit Wucht über das «telle que» hinaus an das «je suis» prallt. Man hätte sich gern mit einem unpersönlichen und unverbindlichen Nachsatz wie etwa: «telle qu'on a l'habitude de la voir», oder «telle qu'on se la représente» zur Ruhe gesetzt. Nun wird man aber durch das unerwartete «je suis» aufgeschreckt und an den Hochmut des eigenen Denkens erinnert. Die jahrhundertealte Ueberheblichkeit kommt uns zum Bewusstsein, die von den Gegenständen verlangt, dass sie sich nach unserer Erkenntnis richten, damit wir sie um so sicherer unserem Willen gefügig machen können.

T. S.

PROUST: LE TEMPS RETROUVÉ II p. 121

Sans doute certaines femmes étaient encore très reconnaissables, le visage était resté presque le même, et elles avaient seulement comme par une harmonie convenable avec la nature, revêtu les cheveux gris qui étaient leur parure d'automne.

Im Anblick des Alters erwacht die Erinnerung, zögernd tastet sie von der Erscheinung (imparfait) nach dem verblassten Bild der Jugend (plusqueparfait), findet unterwegs die Veränderung (plusqueparfait) und kehrt auf bekanntem Wege in fliessendem Rhythmus zurück (imparfait).

Hingehen und Herkommen treffen sich in der Konjunktion «et»: Der Dichter, der die verlorene Zeit sucht, muss den Gang offen halten, durch den sie geflossen ist, um auf ihrem Wege die versunkenen Bilder der Vergangenheit wieder zu finden und der Ver-

änderung zu begegnen; die blosse Gegenüberstellung zweier Bilder verschiedener Zeiten würde wohl ihre Aehnlichkeit erweisen, doch erst die ununterbrochene Zeit versichert ihre Identität.

F. M.

ERNST JÜNGER: GÄRTEN UND STRASSEN

Nach kurzer Zeit in Romilly, wo die Strassen bereits von Zivilisten bevölkert sind, und grosser Trubel herrscht. Auch fand ich hier das Bataillon und meinen dritten Zug.

Das ist der letzte Abschnitt des Tagebucheintrages vom 20. Juni 1940 während des Feldzuges in Frankreich.

Der erste Hauptsatz steht ohne Subjekt und Prädikat, er gibt den Ort an; die zwei Nebensätze dienen der Schilderung des Zustandes, in welchem Romilly zu jener Stunde angetroffen ward; durch die Verwendung des Präsens wird das Bild gegenwärtig. — Der zweite Satz wird aus Subjekt, Prädikat und Objekt gebildet und läuft im Imperfekt; sein Geschehen ist mit der vorhergenannten Situation durch «auch» verbunden, dessen Anfangsstellung die Inversion bedingt. Dadurch bleiben Subjekt und Prädikat unbetont, und der Akzent fällt auf die beiden Objekte «Bataillon» und «Zug»; so wird das Bild um zwei neue Gegenstände bereichert, die im Verlaufe der Zeit in den schon gegenwärtigen auftauchen und sich ihnen beiordnen.

Das Verb «fand» ist wegen der aussergewöhnlichen Stellung von «auch» so sehr entkräftet, dass es durch «sah» ersetzt werden könnte und nicht mehr mit «suchen» im Zusammenhang steht; das Finden ist die Folge der gespannten Aufmerksamkeit eines Beobachters, dessen Blick sich nicht nach einem Gesuchten richtet, wodurch die Welt der Erscheinungen perspektivisch unterteilt würde, der vielmehr sein Blickfeld offen hält und in kaleidoskopischer Schau das Ganze übersieht und so nun zuwartet, was die Zeit in dem Vorhandenen hervorhebe. Wo aber das Finden nicht das Ergebnis des Suchens, sondern der passiven Schau ist, da gewinnt das zufällig Gefundene in gleichem Masse an Bedeutung, wie es an eigenem Werte verliert; die Erscheinungen, welche sich mit der Zeit herausstellen und immer neue Konstellationen ergeben, werden gleichgültig, und der Betrachter tritt vor ihnen zurück, um aus der Distanz die Arbeit der Kombination zu leisten, durch welche jene Ordnung, die sich im Zufall offenbart, gefunden werden soll.

Dieses Verhältnis zur Welt erinnert uns an jene, denen die Lage der Eingeweide im geschlachteten Tier bedeutungsvoll war. *F. M.*

ADALBERT STIFTER: Das Kapitel «Die Mitteilung» aus dem Nachsommer».

Gegen Ende des Kapitels *Das Vertrauen* aus dem 3. Buch des *Nachsommer* sagt der Gastfreund zu der noch immer nicht namentlich genannten Hauptperson des Werks: «Ihr tretet nun zu niemandem, der mir nahe ist, in ein inniges Verhältnis; es ist billig, dass Ihr alles wisset, wie es in dem Sternenhofe ist, und in welchen Beziehungen ich zu demselben stehe. Ich werde Euch alles darlegen. Damit Ihr aber in noch viel grösserer Ruhe seid und mit Klarheit das Mitgeteilte aufnehmen könnet, so werde ich es Euch erzählen, wenn Ihr wieder in den Asperhof kommt. Ihr werdet jetzt zu Euren Eltern gehen, wie Ihr sagt, um ihnen zu berichten, wie Ihr aufgenommen worden seid, und wie die Angelegenheit steht. Wenn Ihr dann nach Eurem beliebigen Willen wieder zu mir kommt, sei es zu was immer für einer Zeit, so werdet Ihr willkommen sein und bereitwilligen Empfang finden.»

Nach einem Aufenthalt im Sternenhof und in den Bergen fährt der junge Mann zu seinen Eltern, um ihnen seine Verlobung zu sagen. So beginnt das Kapitel *Die Mitteilung*. Der Vater rät dem Sohn, nicht vor dem Winter zum Gastfreund zurückzukehren. «Dadurch sieht er auch, dass du einerseits nicht zudringlich bist, und lass du andererseits, da du in ungewohnter Jahreszeit zu ihm kömmst, doch die Sehnsucht zu erkennen gibst, deine Sache zu fördern.» Und damit der Sohn «zu der erforderlichen Ruhe gelange», wird er vom Vater in seine alte Heimat geführt und reist mit der Schwester in die Berge. Beide Reisen werden mit innerer Gelassenheit erzählt und beschlossen mit der Szene, wo der Bruder der Schwester durch das Fernrohr das Haus der Geliebten und das des Gastfreundes zeigt. Damit ist ein gutes Viertel des Kapitels abgerollt. «Gestärkter und gefestigter» kann nun der Held des Romans über «seine Beziehungen nachdenken» und sich darin üben, «sich nicht durch Ungeduld zu vermindern» und «mit dem Gefühle von Seligkeit von Natalien fern zu sein». Doch noch scheint er darin nicht genug getan zu haben: er unternimmt im Januar die Besteigung der Echern und ihrer Gletscher und beschreibt uns das mit jener poetischen Genauigkeit, die Stifter kennzeichnet. Und es sollte ihn nicht reuen, dass er «noch die Weihe dieser Unternehmung auf sich genommen hatte», «ein erhabenes Gefühl war in seine Seele gekommen, fast so erhaben wie seine Liebe zu Natalien». Diese Dinge füllen das Kapitel zur Hälfte. Dann fährt der Held zum Gastfreund. Ohne Hast wird er wieder eingeführt ins tägliche Leben des Asperhofs: Schreinerei, Garten,

Malerei, Landwirtschaft, Kakteenzucht werden ausführlich bespro
chen, der Name Nataliens fällt nur einmal als Erklärung eine
Seitenblicks einer Nebenperson. Dann aber ersteht die Geliebt
unwiderstehlich heraufbeschworen durch die antike Statue un
Homers Nausikaa: «sie war die Nausikae von jetzt». Doch noc
einmal treten die Sachen in ihr Recht: Kupferstiche werden be
trachtet, von der Seidenweberei gesprochen. Mehrere Tage ver
gehen, «und mein Gastfreund begann nicht, seine Mitteilunge
welche er versprochen hatte, zu machen». Endlich, im letzte
Sechstel des Kapitels, kommt es dazu, dass der Gastfreund seine
Namen nennt und sich über die Artung seiner Person aussprich
in einer langen Selbstdarstellung, die in allgemeinen Betrachtun
gen über Berufswahl gipfelt. «Ich wollte Euch das, was ich gesag
habe, sagen, ehe ich Euch erzähle, wie ich mit den Angehörige
Eurer künftigen Braut zusammenhänge. Ich sagte es Euch, dam
Ihr ungefähr den Stand beurteilen könnt, auf dem ich nun steh
Wir wollen zur Fortsetzung eine andere Zeit bestimmen.» Dam
schliesst das Kapitel *Die Mitteilung*, und der Leser stellt verwun
dert fest, dass es zu der eigentlichen Mitteilung überhaupt nich
gekommen ist. Erst im folgenden Kapitel *Der Rückblick* setzt si
endgültig ein.

Stifters Technik der Verzögerung tritt in solchem Vorgehen in
hellste Licht. Den Spannungsablauf weise zu dosieren, ist ein Vor
gehen jeder wahren Epik. Es kann vom Dichter geübt werden zu
Relativierung aller Dinge, zur Desillusionierung des Lesers, zu
Heraushebung einer späteren dramatischen Handlungsbeschleun
gung, zur Erreichung jener Zähflüssigkeit des Lebens, die de
realistischen Alltagsmalerei entspricht. Bei Stifter ist es ander
Er wünscht nicht, das grosse Geschehen — die Liebe zu Natali
— im Alltag versickern zu lassen. Im Gegenteil erreicht er ja di
Verzögerung durch Einfügung eines erhabenen Motivs — de
Bergbesteigung —, das einen Höhepunkt des Romans bildet. S
gleicht das ganze Kapitel einer Liebesprobe durch die Entfernun
einem Destillationsprozess der Gefühle, aus denen jede trügerisch
Bewegung, jede Sucht ausgeschieden werden soll. Aber es hande
sich hier nicht nur um Verzögerungstechnik als Lebensstil (geüb
von allen Personen des Werks), dieses Werben um «den Stan
wo man steht», ist zugleich Darstellungsstil. Die stoffliche Abfolg
der Dinge ist ebensosehr Erziehung des Helden wie Erziehung de
Lesers. «Sich nicht vermindern durch die Ungeduld», das ist nich
nur Nataliens und Heinrichs Lebensregel, es ist auch Stifte
Kunstregel, die er mit allen Kräften seines Instinkts und sein
Verstands verwirklicht hat. EBS

ITALIENISCHE WANDMALEREI

Meisterwerke des Freskos vom Mittelalter bis Tiepolo. Einführung und Erläuterungen zu den Bildern von Richard Zürcher.

240 Seiten mit 6 Farbtafeln und 172 ganzseitigen Abbildungen in Tiefdruck. Format 22,5 × 31 cm. In Leinen gebunden Fr. 28.–.

Eines der grossartigsten Kapitel der Weltkunst wird in diesem neuen Atlantis-Bildwerk behandelt; denn in der Wandmalerei entfalteten während fünf Jahrhunderten die grössten Maler Italiens den unerhörten Reichtum ihres Könnens und ihre bedeutendsten Leistungen. In 178 grossformatigen, sorgfältig ausgewählten Bildern gibt der vorliegende Band die Entwicklung des Freskos wieder, die von den noch byzantinischen Werken des frühen Mittelalters bis zum Ausgang des Barocks führt. Mit Cavallini und Cimabue beginnend geht dann die Entwicklung von Höhepunkt zu Höhepunkt: Giotto mit seinen Zyklen von Padua und Florenz, Andrea da Firenze, Simone Martini, Masaccio, Masolino, Fra Angelico, Ucello, Andrea del Castagno, die Arezzo-Fresken des Piero della Francesca, Gozzoli, Botticelli, Fra Filippo und Filippino Lippi, Ghirlandaio, Pisanello, Mantegna, Melozzo da Forli, Pinturicchio, Signorelli, Leonardo, Raffaels Stanzen und Michelangelos Fresken der Sixtina und der Paolina, del Sarto, Correggio, Sodoma, Giulio Romano, Paolo Veronese, Domenichino, Reni und als glänzender Abschluss Tiepolo. Zahlreiche unbekannte Detailaufnahmen ergänzen die Gesamtansichten und bieten auch dem Kenner eine Fülle neuer Anregungen. In seiner Einführung und auch in seinen Erläuterungen zu den Bildern folgt Richard Zürcher dem Ablauf der Stile und sucht feinfühlig dem Wesen und der Entwicklung der Decken- und Wandmalerei gesamthaft und nicht minder auch den einzelnen Künstlerpersönlichkeiten gerecht zu werden.
Gerade heute, da die Schöpfungen der italienischen Wand- und Deckenmalerei den Gefahren besonderer Zerstörungen ausgesetzt sind, gilt es diese Werke wenigstens in guten Reproduktionen zu bewahren und allgemein zugänglich zu machen.

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

Buchdruckerei Fritz Frei, Horgen-Zürich